



الكاريكاتير 24

الفاوون

شعرية، تصدر مطلع كل شهر
24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

السنّة
الثالثة

32

الجمعة 1 تشرين الأول 2010

خضر الأغا: اللغة اليومية لغة ربح فيما لغة الشعر لغة خسارة [13]

الدليل إلى شعر المتنبي [5]

موقف الفاوون

اكتشف الكاتب محمود شريح 19 قصيدة مجهولة للشاعر الراحل توفيق صايغ بخط يده، فكتب لها مقدّمة وأعطاها للناشر رياض الرئيس لإصدارها في كتاب. لكن العجيب، أن الرئيس لم يسقط مقدّمة شريح فحسب من الكتاب، بل أسقط اسمه أيضاً كمكتشف للقصائد... ناسباً العمل - بهذا الشكل - إلى نفسه!

هذه الحكاية التي تعود إلى العام 1990، والتي لا يعرف عنها أحد شيئاً، قام محمود شريح أخيراً بكشفها في كتابه الجديد الصادر لدى «دار نلسن» بعنوان «التوقيّات المجهولة».

وكما تمّ التعتيم على الحكاية قبل 20 عاماً، تمّ التعتيم عليها اليوم أيضاً، مُراعاةً للناشر المعروف! فجميع الذين تناولوا الكتاب لم يُشيروا لا من قريب ولا من بعيد إلى حكاية السطو هذه. رغم أن شريح كتب القصة في مدخل الكتاب، بل وفي رأس مقدّمته، في ما يبدو كـرغبة منه لإطلاع الناس على هذه الحكاية.

بالطبع، أسئلة كثيرة تُطرح هنا: هل حاول شريح يوم حصل السطو أن ينشر بياناً أو يكتب مقالاً يكشف فيه تفاصيل هذا السطو فلم يُفلح في نشره بسبب البروتوكول الأسود المعمول به بين المنابر؟ أم أنه فضّل الانسحاب وعدم المواجهة؟ وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا اليوم؟

بالطبع حكاية هضم الناشرين العرب لحقوق الكتاب المادية معروفة، لكن حكاية هضمهم لجهدهم التأليفي والبحثي أمر أكثر خطورة، خصوصاً أننا نقرأ اليوم تفاصيل الترهيب الذي يمارسه ناشر «دار الشروق» ضد المترجمة هالة صلاح الدين... أو ما فعله مع المترجم أبو بكر يوسف حيث أسقط اسمه كلياً عن أربعة مجلدات ترجمها من أعمال تشيخوف، بدعوى أن ذلك «عُرف أوروبياً»!! ألا يكفي الناشر العربي هذا السواد الذي يُجلّل سُمعته، ليضيف إليه سواداً جديداً؟

بأي
حق
يصادر
رياض
الرئيس
جهد
محمود
شريح؟



أيّها الشعر أيّها النثر

يكتبها

ماهر شرف الدين



نحو نقد

عربي حي

كلّما توغلّت أكثر في قراءة «النقد» العربي» «الحديث» (الكلمات الثلاث بين مزدوجات!)، فهِمَّتْ أكثر فأكثر عمقَ مآزق الشعر العربي الحديث والقديم على السواء.

وبينما يكون النقد، في الحالات الطبيعية، مُقَوِّماً لأزمة الأدب، يصبح لدينا جزءاً من هذه الأزمة، بل الجزء الأهم منها.

هكذا يتحوّل الجسر إلى عثرة. وهكذا يضعف الإنجاز بلا ضوء كاشف.

تراثنا الشعري العظيم تحوّل – بفضل نقدنا الكلاسيكي النافه – إلى أكوام خردة تُصنّف، بل تُعرّز مديحاً وهجاءً وغزلاً وفخراً... بلا أي

محاكمة فلسفية لمعنى هذه الأغراض. وتجربتنا الشعرية الحديثة المهمة – بفضل نقدنا الاجتراري الميت – بقيت مجرد تهويمات بلا أي رؤية جديدة.

لكن، هل يعيش الشعر بلا نقد؟

اليس في فهمنا الصيباني للنقد كطيفليّ يتعلّق بعربة الشعر قبل أن يسوطه الحوزي – والتعبير

لنزار قبّاني – تدميرٌ لجزء كبير من إنجازنا الشعري نفسه؟

اليس غياب النقد الحيّ غيباً لجزء كبير من الشعر الحيّ أيضاً؟

نقرأ ما يُكتب في صفحاتنا الثقافية – وأنا هنا لا أعفي نفسي أبداً من مسؤوليتي كمحرّر – فلا نجد إلا ترّهات لفظية تتجلبب بمصطلحات منزوعة السياق، لا راحة فيها للحياة، أو للأفكار، أو حتى للانطباع الحيوي.

فلنقرأ هذا المقطع مثلاً لمقال يتناول تجربة وديع سعادة، وهو ليس الأسوأ في المقال، ولن أذكر اسم صاحبه كي لا أظلمه باختياره وحده، دون بقيّة لا تختلف عنه كثيراً:

«هذا الأسلوب، في غرابيته وأصالته، يقوم حقاً على غواية جمالية عالية، تجذبنا إليها بما تختزنه من طاقة على الانزياح والتشظي. أسلوبٌ شفاف، صاف، يُخفي قدرة فريدة على التخفي، بسبب الخفة الفائقة التي تتحرّر فيها دلالاته من مدلولاتها، وتعبّر كظلال، لا تترك أثراً سوى وميض اختفائها. في هذا التلاشي، تنمو

الحالة الشعرية لسعادة، وتتحرّك طليقةً، خارج المستوى الدلالي والنحوي للكلمات»!!

ماذا يعني هذا الكلام؟ بل ماذا يعني هذا السخف؟ وهل تجربة وديع سعادة قاحلة إلى هذه الدرجة كي لا نستطيع استخراج أفكار نقدية حولها؟

بالطبع اختياري لهذا المقطع ليس اعتباطياً تماماً، فمرادي تقديم مثال واضح على مقدار التدمير الذي يستطيع إلحاقه «النقد» الرديء بالشعر الجيّد.

فقارئ هذا المقال – إذا استطاع متابعة القراءة حقاً – لن يُفكّر بعد اليوم بمدّ يده إلى رف مكتبة يرقد فيه ديوان لوديع سعادة.

هذه السطحية المُنفرة تكمن خطورتها بأنها تحاول الإيحاء بالعمق، في حين أنها لا شيء.

ذات يوم كتبت «ناقذة» عن ديوان أحد الأصدقاء قائلةً الآتي: «ملحّه قليل ودسم»!!

يومها تساءلنا ساخرين عمّا تقصده «الناقذة» بمثل هذه الجملة المُفدّلة الغيبة؟ والتي نجد لها أمثلة لا تحصى في صحافتنا الثقافية.

أما «النقد» الذي يخرج في كتب لدينا، فهو ليس

أفضل حالاً، فيعضه تجميع لمقالات سطحية (ما أكثر استخدامي لهذه الكلمة في هذا المقال) من هنا وهناك مع مقدّمة تبريرية لهذا الجمع العشوائي، وبعضه الآخر مدرسيّ (وليس أكاديمياً حتى) يؤرّخ لمراحل تطوّر الشعر كما يؤرّخ لتطوّر موديلات السيارات بالسنة واللون والشكل. والقليل القليل، النادر النادر، فيه فكرة ما تستحقّ التوقف عندها.

أنا أسأل: أين هو النقد الحيّ؟

أين هو ذلك النقد العبقري الذي يجعل الشاعر يجفل من نفسه؟ الذي يجعله يعيد النظر في تجربته؟ الذي يجعله يكره نفسه قليلاً أو يحب نفسه قليلاً؟

... نحو نقد عربي حيّ.

نعم نعم أنا أقصد: نحو شعر عربي حيّ.

في علم النفس نقول: قتل الأب.

في الشعر: قتل الآباء.



قاسم حداد

وتفضيل شاعر

على غيره

إنه قاسم حداد الشاعر الذي ولد في البحرين عام 1948، ومن هناك أو من سوى الوطن، من خارج الإطار، جاء كتابه «الغزاة يوم الأحد»، في «منشورات الغاؤون»، طبعة أولى 2010 في بيروت. وهو، كما أضيف إلى العنوان، «شذرات» أو كلمات أو سطور، وما على القارئ، إلا أن يكون على متن المركب، أو متن الورقة، وأن يتفرّج أو يذوب في المقاطع في اليَمّ من الأقوال، في العباب، وأن يتدوّق الأفكار والنبضات والموجزات والمعاني التي تختبئ في ما عند المؤلف من الطرائف ومن أدلة ومدلولات حتى بلغ الرقم سابعاً في ذاته في رعشاته، 313 قطعة، أو ما يُصنّف أمثالا. وهذه الأمثال متراكبة ولنا أن ندعوها تأملات من صنع الراحة الذهنيّة، ولنا أن نسافر على القصب، على مجموعة من العزف على وتر الدخول إلى معبد المواقف، وإلى خطابة من نوع جلال، وأن نقر في الانخطاف. وأن نذهب كما يروي الشاعر، على وتيرة النص من ضربة إلى أخرى ومن صنعة إلى لُختها وأن نصعد على قرون الغزاة إلى حيث الشاعر كأنه في عزّال، في غرفة مفتوحة على الضوء.

وقاسم حداد هذا فنّه، وتلك دروبه نحو كروم الكتابة وأن يحصل منها على عناقيد. وهو ما جرى له وما حدث يوم الأحد، من أنه بالقلم راح يخط ويخط وإذا بين يديه، بين ذراعيه دالية خلف دالية ومن ثمّ له الحزبة أن يقطف ويقطف وأن يحمل السلال المملأ وأن يصفّ اللعب قبل أن يأتي الناطور الخيالي، وأن يقفز قفز الغزاة من كأس إلى كأس ومن جُل إلى جُل إلى يستأن.

ونحن معه دائماً وفي جواره دائماً، وفي حماسة لما تحتوي المقاطع من تناقضات سعيدة، ومن توفيق في الربط وفي الوصول إلى الصدمة، وإلى أن نجلس على مقعد بحريّ وعلى أن ننطلق في نزهة إلى الأمام، إلى أبواب الأنس، وإلى راحة الشعر التي تنبع من هذا المطبخ، من هذه المفاجآت التي في معظمها تكشف عن السريرة وعن أن الشاعر يزدان بالشر، وبأنه يدفع أدواته، يدفع نفسه نحو الحكمة ونحو أن يُريّنا شعاع هذه الحكمة. ولعلنا، إذ نمشي على إيقاعه الطويل الأنفاس، ندرك هكذا الأسلوب في التأليف، له وقعه وله أثره وله وشمه الذي يطبع العقل ويخرج من القلب، من قلب الدالية ومن قلب الشاعر الذي يحفظ التراث والذي أكبداً، عبر هذا التراث يصل إلى العلية، علية المجوهرات، وعلية التراث. وكأنما قاسم حداد في تركيزه على الطريقة تلك لديه، إنما يكمل بعض الطرائق السابقة، وإنما يحفل بأن يرضينا وأن يدلّنا على تلك الكثافة الدغلية، وعلى تلك النعمة التي نصادفها في كتابه،

ونحن نلتذّ بما يأخذنا إليه وما يمازجنا من خلاله، من خمر ومن لون قزحيّ، ومن قول دسم. إن قاسم حداد في آخر الطوفان، يطوف ويصطاد من حواليه ضروباً من الأبعاد، ومن التنزّل في الغد، غمد الحقيقة وغمد التجربة التي له، وهي تنتسب إلى الحرّية، إلى الانفلات ولا يعبت ولا يضطرب، بل عنده المسألة المحكمة والمعنى الذي له قلبه وله تلك النعمة المتحرّكة والتي تتصرف من رتبة الجمود إلى رتبة الموعظة. وكأن قاسم حداد، بما لخبتر ومَرّ وقل ودل، يطل في محرابه هذا، لإطلالة الشاعر أو الكاتب المحترم، وكان ما كان من رحلة إلى رحلة بين الأزهار، وهو قدّم إلينا باقة متينة من الورد والأشوك، باقة حاملة ومنمّية للنهوض منذ الآن.

تفضيل شاعر على غيره

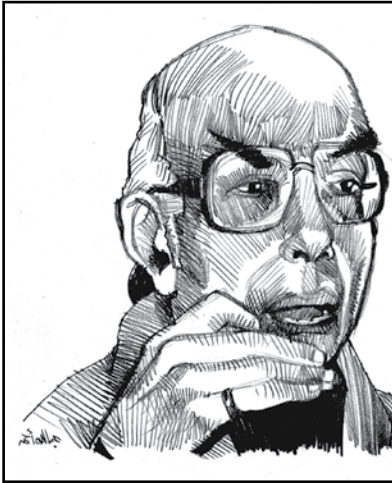
ومن قاسم حداد إلى نفر من الشعراء العرب الذين ينامون غالباً على سرير التراث، وعلى أن ما يفعلون هو الحق، وهو ما على الآخرين أن يتبعوه. وإنني أنظر إلى الزمن وإلى المسنين الأخيرة، ولي أن أرقص على بلاط القصور التي في الكتب، وعلى كوني أرغب في البطلات سيّدات الحكاية وأنسات الخرافات، وأن أراقصهن في الليل وفي النهار.

ولي أن أنظر إلى أسماء تروج وإلى نقاط معلّقة في سقف المتعة وسقف النقد. ولي أن أنظر أيضاً إلى كون أولئك الشعراء ليسوا من النظرة في شيء، وليسوا من الصواب في شيء. وبعض هؤلاء يتمرّن على الحكى وعلى أن يحكي، وأن يسترسل جزافاً ثم جزافاً، وأن يعود إلى البدء، وأن يعود إلى التكرار وأن يكون كأنه يصنّق ما يفوه به وما يزرع من المجانية في محيطه وفي مجالسه أينما كان.

ولا أعتب على أي من أولئك، إذ طلع البدر على الجميع، وعلى نوره الخافت وبساطه الشفاف نحن في التحديق وفي أن نصل إلى الصميم، إلى حيث جمرة الشعر هي المشركة، وإلى ما باح به أحدهم، من الشعراء الذين هم في الخارج وليسوا في البلاد إلا بغية زيارات، وإلا تكون لهم آراء في الشعر والشعراء من قبل ومن بعد.

هذا الشاعر كأنه الجواب وكأنه الحجة الفاصلة بين رأي ورأي وبين تفضيل وآخر. وهذا التفضيل يُصيب شاعراً من الحركة الحديثة، ولا علاقة له بشاعر ينظر إلى الرفاق، إلى الزملاء، نظرة الحدة

وحيث لا يأبه له أحد. وذلك الزائر قالها كلمة عالية النبرة، وفي السهرة كان ساهر فرنسي وسمع الزائر بفضّل شاعراً على غيره



يكتبها

شوقي أبي شقرا

من الذين يهمون بريثاتهم، بمتاعهم وكأنما لا أحد ألا يكون في مرحلة الغش وعدم الصدق، وفي مرحلة من الزهو الذي يتلاشى وتخذ جمرته ولا ضيافة ولا ما يأكل الضيف من الزاد، من نار القرى. وكان الزائر يقلب ديواناً، ومن الصفحات كان يصعد الطرب ويدفعه إلى البيان وإلى التبيان.

xxx

ولا أزال أعافلاً، كلّی الثقة لأن بعض الشعراء هم كذلك، وأن بعض الوعد يلحق بالشاعر الطريف، ثم يتناثر خريفاً أصفر وورقات ملقاة على القارعة على الرصيف أو على الجبل المقفر، أو على الأرض والتراب أو على الزفت والطريق المغطاة.

ولا يلبث أولئك على الوعد، وعلى أن الشعر هو الخصم والحكم، وعلى أن اللغة إلى أحدهم ربّما يجب أن تستمرّ وأن يراعى فيها كون الشاعر الفذّ هو الفذّ، وأن القصيدة التي هي صنع المداد، وهي التي تُسمع صدها إلى البعيد، إلى الأفاق الرحبة، والتي يُصنّف لها النقد في المكان المناسب وفي الحلقات العلمية المناسبة. وأذكر هنا مثالا على أن الشعر يتكلم وحده، أتى يكون وفي أي زمن. وكان أن إحدى المجلات، وهي «جون أفريك» سبق لها أن أطلعت على مختارات من الشعر اللبناني مترجمة إلى الفرنسية. وكان أنها تعريفاً بالمختارات تلك، وهي جرت في الستينات، قدّمت قصيدة إلى القارئ، من بين الكثرة، وهي «مغامرة نبع» من كتاب «ماء» إلى حصان العائلة» الذي فاز لدى صدوره عام 1962، به جائزة مجلة شعر» السنوية.

وكيف نفعل ونحن هكذا، بمن لا يكمل ولجبه ولا يعلو عن الواقع المتردّد المقام بين هذا وذاك ممن في التعليم وممن في النقد وممن على صلة بلحمة الشعر وكيف تكون وكيف تجول في نطاق هنا ونطاق هناك.

ولا شك في بعض المُفسّدين القائمين بالدور الملتبس، لا شك في أنهم عاثرون وأنهم على غير إدراك وغير قدرة وغير معرفة، ويجهلون كل الجهل ما يجري وما هو النهر الذي يُضفي الجمال على المنطقة حيث يكون، وما هي الأنواج التي تموج، وما هي الظنون والعبارات والمساحات والأسفار التي يعمد إليها شاعر ما أو ناقد ما. ولا نعتب ولا نشكو. وإنما نصنّق للجيد ولأن الحقيقة تنجلي ولو تدرّرت بالرماد ولو طغى الأسود على سائر العلامات، وأوهم نفية أنه الضدّ الذي لا يُظهر حسنه أي ضدّ أي ذراع من المروحة ومن مظلة الملك الجبار الذي يُصغر خدّه، كما في القصيدة العربية النيرة الأبيات.

إضاءة

هفوة رامبو

فاضل سوداني

رامبو،

رسم: عبد الله أحمد.

يمنح شكسبير الكثير من أبطاله صفّة الخلود

والاستمرارية عبر الأجيال إلى درجة أن كل إنسان يرى نفسه في مأساة أوسعاده هذا البطل الشكسبيري أو ذاك والتفاعل معه، وهذا ما سمّاه أرسطو: الكاتارسس (التطهير). وقد رسم شكسبير شخصيات مسرحية «هاملت» وهي تحمل خلودها وتواصلها مع إنساننا المعاصر. فمن منّا لا يرى نفسه في هاملت؟ ومن منّا لم يمرّ بالموقف التردّدي الواضح كما هو الحال مع البطل؟ وهذا ينطبق على بقية الشخصيات، الملكة والملك كلوديوس وبولونيوس، لايرتس، ومن جانب آخر الحكيم هوراشيو رمز الحقيقة ونبل الصداقة.

والتأثير الذي ابتغاه شكسبير من شخصية أوفيليا، رمز البراءة والموقف النبيل وتحمل ذنوب الآخرين والجنون المتمرد، أدخل شخصيتها في جميع مجالات الإبداع، وخصوصاً الشعر والفن التشكيلي والسينما، إضافة إلى المسرح.

فالكثير من الشعراء تناول جمالها وموقفها وبراءتها وحياتها وجنونها كجوهره لقصائدهم التي تميّزت على مرّ الأزمنة. لكنني هنا سأتوقّف مع قصيدة «أوفيليا» لرامبو. سأتوقف عند نقطة جوهرية لها علاقة بالقصيدة وطريقة تفكيكها من قبل النقاد وأيضاً بشخصية أوفيليا. إذ يُشير مترجم الآثار الشعرية لأرثر رامبو الشّاعر كاظم جهاد، بفهمه وإمكاناته اللغوية المهمة، إلى أن النقاد والشُّراح يؤكّدون على هفوة ارتكبها رامبو في المقطع الشعري الآتي:

«يا لأوفيليا الشاحبة! أيتها الفاتنة كالثلج!/ لجل، متّ طفلةً جرفها نهْرُ هانِجٍ/ لأنّ الرّياح الهابطة من جبال النرويج الكبيرة/ حدّثتك خفيضاً عن الحرّية...»

في الحاشية يشير جهاد إلى ما أشار إليه الشُّراح «من أن في الأمر هفوةٌ من قبل رامبو، قد تكون مُتعمّدة واضطّرّته إليها القافية. فالنهر الذي تفرّق أوفيليا نفسها فيه يقع في الدنمارك وليس النروج». يعتمد الشُّراح في تأكيدهم هذا على رامبو، وكذلك على أن الرياح هيبط من جبال النرويج: «لأنّ الرياح الهابطة من جبال النرويج الكبيرة».

لكنني أعتقد بعدم وجود أي هفوة من قبل رامبو، بل إن هذا المقطع الشعري يؤكّد على فهم وتحليل رامبو الجيّدِن للمسرحية:

أولاً، بالفعل ليس هناك جبال في الدنمارك وإنما هضاب وتلال.

ثانياً، النرويج بلد قريب من الدنمارك، ولا بدّ من أن يؤثّر أحدهما على الآخر، وهناك علاقة سياسية اقتصادية وتاريخية بين البلدين،

وفي الوقت نفسه ثمة صراعات مختلفة.

ثالثاً، إن أي حدث في النرويج لا بدّ من أن «يهبط» إلى الدنمارك كمرور الرياح الهابطة من تلك الجبال في شمال الكوكب الثلجي، النرويج، والتي حدّثت أوفيليا عن الحرّية، لكن بهمس مشوب بوشوشة غامضة.

وعلى هذا الأساس ليس ثمة هفوة، وإنما أستطيع أن أقرأ المقطع بشكل مختلف، وهو أن رامبو يعرف تفاصيل أحداث مسرحية «هاملت» بشكل دقيق.

ولأن ابن ملك النرويج، بعد استلامه العرش عقب والده، طالبٌ ببعض الأراضي التي استولت عليها الدنمارك إبان حكم الملك

هاملت الأب، فإن النرويج ستعلن الحرب، وبالتأكيد لا بدّ من أن

تنتصر بسبب ما استجدّ من أحداث أدّت إلى تفكك السلطة في الدنمارك واستيلاء الملك كلوديوس عم هاملت عليها بعدما قتل

أخاه وتزوّج زوجته، وسيكون الاحتمال في سقوط المملكة والملك

احتمالاً مرجحاً. وهنا سيُداعب الأمل خيال أولئك الذين يريدون

تخليص الدنمارك من التنانة والرجس...وبالرغم من أن أوفيليا لمّا

ترز صغيرة على مثل هذا التفكير، لكن بعد الذي حدث، وخصوصاً

موت أبيها، تفتّح وعيها على عالم كانت غافلة عنه، وبالتأكيد تمتّ

أن تنقلب الحال ويأتي الخلاص من الغفن.

«ولأنّ نفحة هواءٍ عبثتْ بشعركِ المديد/ وفي فكرِكِ الحالم ألقُتْ وهناك نقطة جوهرية أخرى في قصيدة رامبو قد تجعلنا نفكر بجنون أوفيليا بشكل مختلف، إذ إن انجذابها إلى حلمها جعل تفكيرها وكلامها وأغانيها مختلفة تماماً:

«السماءُ؛ الحبُّ الحرّيةُ! يا له من حلم، أيتها المجنونة، يا فقيرة/ لقد انصهرت به كما ينصهرُ الثلجُ في النار: /كلاؤُملُ كان مختلفاً برؤاكِ المديدة/ واللانهاية المرعبة أفعمت بالشroud عينك الزرقاء».

وبالتأكيد فإن اللانهاية المرعبة في أحلامها ورؤاها جعلت عينيها الزرقاوين شاردتَين، فهل يمكن أن نسمّي هذا جنوناً لم أنه رؤيا لم أنها اختارت هذا الجنون؟

فأوفيليا البيضاء لا بدّ من أن تسكن نور النجوم اللامعة، لكن الليل هو حياتها وضفاف الأنهار حيث تنمو الزهور. لكن هذه القصيدة – اللوحة أفعمت بالشroud عينيها (أوفيليا) حتى انطفأتا، وهوّت هي وحلمها وزهورها في سكون الموت، هناك في النهر الدنماركي...

وبما أن صدَى الأغاني الأوفيلية ما زال يتردّد على مرّ الأزمان، فهي لم تمت لأنّ «أوفيليا التي لم تفرق أبداً حجرٌ مصون تحت الأنقاض»، كما يقول مالارميه.

وشوشةٌ غريبةٌ».

وقد أكدت أحداث المسرحية بأن ملك النرويج وصل الدنمارك بجيشه بعد انتهاء مأساة هاملت وموته، وبعد كشف النقاب عن كل شيء وموت الملكة والملك كلوديوس، لذا واحتراماً منه لهاملت أمر (ملك النرويج) أن تُقام جنازة متكاملة له كبطل ثوري ضدّ الفساد والغفن والاستثناء. وبالتأكيد فإن أوفيليا عاشت تفاصيل المأساة واستلام عرش الدنمارك بهذه الطريقة المؤامراتية، ولهذا فإن رامبو في القصيدة يمزج بين جنونها وحرّيتها، أي أن الرياح التي هيبط من النرويج همست لها بالحرّية.

إذا، الحرّية هيبط من جبال النرويج الكبيرة، وهذا بالتأكيد هو حلم أوفيليا والشاعر نفسه. وأوفيليا هي طفلة حرّة ولا بدّ من أن تشعر بجرانم قلعة هلسنيور، وهي بالتالي لا بدّ من أن تفكّر بحرّيتها، هذه الثيمة التي تُفسّر القصيدة كلها، لأن نفحة هواء عبثت بشعرها، وهناك أيضاً وشوشة غريبة في حلمها وفي روحها، وهي تسمع مع دقائق قلبها أغاني الطبيعة في نواح الشجر وجسراتها في الليالي الكئيبة. وبالرغم من أن فارساً وسيماً مجنوناً رغب في أن يضع رأسه على ركبتيها في أحد أصباح نيسان، وهو ينظرها فقط، إلا أنه اكتشف في براءتها خرابه الذاتي وخراب عالم قلعة هلسنيور. إذا، الحلم المجنون هو السماء، الحب، الحرّية، وأوفيليا كما همست لها الريح انصهرت بهذا الحلم انصهارَ الثلج في النار.

وهناك نقطة جوهرية أخرى في قصيدة رامبو قد تجعلنا نفكر بجنون أوفيليا بشكل مختلف، إذ إن انجذابها إلى حلمها جعل تفكيرها وكلامها وأغانيها مختلفة تماماً:

«السماءُ؛ الحبُّ الحرّيةُ! يا له من حلم، أيتها المجنونة، يا فقيرة/ لقد انصهرت به كما ينصهرُ الثلجُ في النار: /كلاؤُملُ كان مختلفاً برؤاكِ المديدة/ واللانهاية المرعبة أفعمت بالشroud عينك الزرقاء».

وبالتأكيد فإن اللانهاية المرعبة في أحلامها ورؤاها جعلت عينيها الزرقاوين شاردتَين، فهل يمكن أن نسمّي هذا جنوناً لم أنه رؤيا لم أنها اختارت هذا الجنون؟

فأوفيليا البيضاء لا بدّ من أن تسكن نور النجوم اللامعة، لكن الليل هو حياتها وضفاف الأنهار حيث تنمو الزهور. لكن هذه القصيدة – اللوحة أفعمت بالشroud عينيها (أوفيليا) حتى انطفأتا، وهوّت هي وحلمها وزهورها في سكون الموت، هناك في النهر الدنماركي...

وبما أن صدَى الأغاني الأوفيلية ما زال يتردّد على مرّ الأزمان، فهي لم تمت لأنّ «أوفيليا التي لم تفرق أبداً حجرٌ مصون تحت

الأنقاض»، كما يقول مالارميه.



رامبو،

رسم: عبد الله أحمد.

نقد

الدليل إلى شعر المتنبي

ماهر شرف الدين

يُشكِّكُ كَثُرُ من دارسي المتنبي وقراءه في نسبة قصيدة «ما أنصف القوم ضُبّة...» إليه.

والدليل الذي يُقدّمونه على ذلك هو دائماً ضعف هذه

القصيدة.

لكنني أستطيع أن أضيف سبباً أقوى لهذا الرفض لدى محبّي أبي الطيّب، ومفاده أنهم يرفضون أن يُقتل شاعر الجزالة بقصيدة ركيكة.

فالقصيدة المذكورة التي هجا فيها المتنبي ضُبّة بن يزيد العتيبي وأمه، هي التي جعلت خال ضُبّة، فاتك الأسدي، يترصد المتنبي ويقتله.

حال المتنبي هنا لدى محبّيه الرافضين فكرة أن قصيدة ركيكة أودت بشاعر فحل، هي حال طيّار مات متعثّراً بحجر.

لذا فالجمهور العربي غالباً ما يقرن موت المتنبي بقصيدة مناقضة،

هي الميمية الشهيرة، وتحديدأ بيتها الأشهر:

«الخيل والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والفرطاس والقلم».

لكنني سأعتذر من كلّ هؤلاء، وأنا لا أقلّ حماسة عنهم لتراث هذا الشاعر الغدّ، لأقول بأن لديّ الدليل على أن تلك القصيدة «الركيكة» هي فعلاً للمتنبي، وليست منحولة عليه.

كيف؟

اقرأوا هذا البيت من القصيدة:

«إن أوحشتك المعالي

فإنها دارُ غُرْبَةٍ».

فهذا البيت البديع يحتوي كلمة السرّ للعصب السيكلوجي والوجودي لشعر المتنبي كله: الغربة.

وهذه الغربة ليست هنا بالطبع غربة الناس في الأوطان، بل غربة الناس في الناس. ليست غربة التراب والحصى بل غربة العقول والقلوب والأعين. وفي زعمي أنها كانت دارَ الأنا التي عصفت في شعره. ولطالما خصّ المتنبي غرْبته هذه بأجمل الشعر:

«وهكذا كنتُ في أهلي وفي وطني

إن الثُغْيَسَ غريبٌ حيثُما كانا»

و:

«وما أنا منهمُ في العيش فيهم

ولكن معدنُ الذهبِ الرغامُ»

و:

«أنا من أمةٍ تداركها الله

غريبٌ كصالح في ثمود»

إلخ. ...

وفي الحقيقة فهذه الغربة الفلسفية العميقة لها سلالة شعرية كاملة في الشعر العربي. بل إن شاعراً عربياً أصيلاً لم يكفّ عنها يوماً. وإن كانت أحياناً تأخذ تعبيرات «فاسية» تتجلى في هجاء الناس جميعاً، بما يمثله هذا الهجاء من اختلاف، وبالتالي افتراق وغربة.

وليس أشهر من بيتَين قالهما دعبل الخزاعي:

«ما أكثر الناس لا بل ما أقلهمو

الله يعلم أنني لم أقل فندا

إني لأفتح عيني حين أفتحها

على كثير ولكن لا أرى أحدا».

ومسألة هجاء الناس من خلال العين («لأفتح عيني... لا أرى») نقرأها لدى المعري أيضاً:

«قالوا: العمى منظر قبيح

قلت: يفقد انكم يهونُ

والله ما في الوجود شيءُ

تأسى على فقدهِ العيون».

بل وعند شاعر حديث نسبياً هو أحمد الصافي النجفي:

«عيني ترى ما لا يرون وعينهم

ما لا أراه ترى، ففي أي عمى؟»

هذا الهجاء الذي ارتبط بأشكال عديدة للعمى والعماء، يُظهر وعي هذه السلالة من الشعراء بهذا النوع من الهجاء الفلسفي العميق

الذي بلغ ذروته الكبرى مع بيت المتنبي نفسه، يصلح أن يكون عنواناً لبحث كامل عن علاقة الشاعر بمحيطة ومكانته ودوره. ففي هجائيّته لكافور المبدوءة بـ: «لا كل ماشية الخيزلى...»، يبرّر المتنبي مدائحه السابقة لكافور بالقول:

«وما كان شعريّ مدحاً له

ولكنه كان هجوُ الوَرَى».

هذا البيت الذي يرى إليه البعض محاولةً للتّصلُّ، هو بيت ينضج بمرارة لم ينضج بها بيتٌ آخر. بيت يُظهر الشاعر في حالة هوانه



المتنبي،

رسم: عبد الله أحمد.

وضعه حين يُضطرّ إلى التكبُّب بشعره.

لذلك غالباً ما قامت مدائح المتنبي على ثلاثة «مبادئ»: مدح

المدوح، ومدح الذات، وهجاء الناس.

والعنصران الأهم في رأيي، والذّان يشكّل التقاؤهما العنصرَ الثالث، هما مدح المدوح وهجاء الناس. أو: مدح المدوح بهجاء الناس.

والبيت الآتي، الذي وصفه الثعالبي في «بتيمة الدهر» بأنه «أخزى الخزايا»، خير مثال على هذا الاقتران غير السطحي وغير المُرتجّل أبداً:

«لو استطعتُ ركبْتُ الناس كلَّهمو

إلى سعيد بن عبد الله بعراانا».

نحن هنا في قلب فلسفة خطيرة لم يجدِ المتنبي بداً منها، ليستطيع الاستمرار في سلسلة خيباته المؤلفة من مدائح لأناس كان يحقّرقهم، وفي لحظات غضبه كان يدعو إلى «تضريب أعناقهم».

المتنبي يمدح شخصاً بهجاءً ملايين. يمدح مفرداً بهجاء جمعه. ولذا «تفتّن» أبو الطيّب في الخلط بين قبيّ المديح والهجاء ليجعل منهما مادة واحدة يسخر فيها من كل شيء حوله. فجميعنا قرأ ذلك البيت الألعبان الذي يقف على يديه:

«وما طربي لمّا رايتك بدعةً

لقد كنتُ أرجو أن أراك فاطربُ».

فهذا البيت الذي يحمل وجهَي المدح والهجاء معاً، والذي أقرُّ شُراح المتنبي (كابن جني والواحدي) باستبطانه السخرية بشكل مقصود، يأخذنا إلى ما هو أبعد من مسألة اللعبة اللغوية، إلى لعبة فلسفية لعبها المتنبي، مُحاكماً عبرها مصيره كشاعر مهزوم غريب بين الدهماء.

أعتقد بأن قراءة صحيحة للمتنبي – بل ولكل تراثنا العربي العميق – عليها الانطلاق من هذه النقطة. عليها إعادة تحليل مفاهيم الأغراض الشعرية في وصفها انعكاساً فلسفياً.

ففي «باب» الهجاء مثلاً نحن لا نعرف في أدب أمة من الأمم كل هذا التذقيع بالعامّة كما لدى الشعراء العرب. لا نعرف شعراء احتقروا العوام كما احتقروهم أجدادنا من الشعراء. بل إن الشعراء الذين بجّلوا الشعب وبطولات الدهماء (هل ننثبه إلى أننا على عكس جميع الثقافات ليس للشعر الديني أي قيمة تاريخية وأدبية لدينا؟) طوأم النسيان كما «طوهم سلمي».

بحث

الشعر الروحي لدى الصابئة المندائيين

خزل الماجدي

كانتات من عالم الظلام، من مخطوطة «ديوان أباثر».



في المعتقدات المندائية تنزل الروح «نشمتا» من عالم النور إلى الجنين وهو في بطن أمه عندما يكون عمره خمسة شهور تقريباً، وهو ما يُفسَّر بدء حركته في الرحم. هكذا يرى المندائيون هبوط الروح من عالم النور قبل الولادة، ولا أحد يعرف ما هي الآلية التي تدخل بها هذه الروح جسد الجنين، لكنها ربّما تكون مشابهةً لأسطورة النزول.

وتُشكّل دورة الروح الميثولوجية للفرد الواحد صدئً أو تكراراً، بدا وكأنه طقسٌ، لحادثة الخليفة الأولى يوم نزلت الروح على يد مندا إد هبي وأدم كاسيا في جسد آدم. إنها دورةٌ مشابهة تتكرَّر مع كل إنسانٍ، لكن صدئ أول

مثلما تميّز المندائيون بقصّة الخليفة الخاصة بهم، تميّزوا أيضاً بالقصائد الروحانية التي جعلت من دورة الروح محوراً لها. فهم يرون أن عالم النور هو العالم الأساسي الوحيد في هذا الكون، أما العوالم الأخرى فيعتبرها الفساد والموت والفناء. وينسحب هذا على كانتات هذه العوالم. فالنور هو الذي لا يتفسَّخ ومنه صُنعت كانتات النور، أما كانتات الظلام فمصنوعة من الماء الأسود الأسمن والطين واللحم... إلخ. كذلك كانتات الأرض مصنوعة من اللحم والعظم والدم، وهذه كلّها مواد آيلة إلى التفسّخ والموت.

الإنسان يحمل في مادة جسده الغائبة نسمة النور «نشمتا» أو «الروح» وهي الوحيدة التي لا تموت ولذلك تخرج من الجسد بعد الموت لتعود إلى عالم النور. أما الجسد فيفنى.

إن أساطير خروج الروح ومحاولتها العودة إلى عالم النور تُشكّل المَتن الأساسي الأول في ما تُسمّيه أساطير الموت أو النهاية. لكن عودة الروح وعروجها تُشكّل نصف الدائرة بينما يُشكّل

هبوط الروح من عالم النور إلى الجسد نصفها الأول في بداية خلق الإنسان. ولذلك تتكوّن دائرة الروح من نصفين مترابطين، وتكون أساطير هذه الدائرة مشتملة على ميثولوجيا المبدأ (حيث

هبوط الروح في خليفة الفرد) وميثولوجيا المعاد (العروج) (حيث صعود الروح بعد موت الفرد). إن هذه الدائرة الميثولوجية استحوذت على اهتمام استثنائي في الديانة المندائية، فقد تركّست كلّ نصوص كتابهم المقدَّس «كنزا ربا»، وخصوصاً «كنزا اليسار» ونصوص كتاب الأرواح «سيدرا إد نشمتا» وديوان أباثر والمسمّتا وغيرها. لتتبع أثر الروح من وإلى عالم النور، وظهرت بذلك نصوص أسطورية كثيرة حولها. كذلك انعكست هذه الأساطير على الطقوس والشعائر فتكوّنت مجموعة منها لتسهيل حركة الروح وطهارتها وذكرتها.

و«أدكاس – مانا» وهذا البرهان هو هبوط «نشمتا» أو «أدكاس – مانا» في جسد آدم وهو مرتبط بفكرة الوحي القديمة التي تتفق مع مفاهيم الأنثروبولوجيا المعرفية القديمة. وبذلك تتعرّض الفكرة التي تقول إن هذه المفاهيم المركزية للديانة المندائية هي في غاية القدم. (كورت رودولف، النشوء والخلق في النصوص المندائية، إعداد وترجمة الدكتور صبيح مدلول السهيري، جامعة بغداد، 1994).

يعتبر مندا إد هبي الرسول القديم «شليها قدمساي» أي الرسول الأول، ورسول النور «شليها دنهورا» ورسول الحق «شليها كشطانا».

ويُعتبر كذلك رب المعرفة أو سيّد العرفان «ماري

وكان الكلمة لله. هذا كان في البدء عند الله. كل شيء به كان وبغيره لم يكن شيء مما كان. فيه كانت الحياة والحياة كانت نور الناس. والنور يضيء في الظلمة والظلمة لم تدركه» (الكتاب المقدَّس، إنجيل يوحنا).

ولا شك في أن كل من يقرأ هذا المقطع ويحملُ ثقافةً مندائية بسيطة لا يخطر في باله سوى عناصر المندائية المعروفة مثل: المعرفة (الكلمة)، الحياة، النور، الظلمة، ويذكر على الفور علاقة هذه الفاتحة بالديانة المندائية، وكل ما في الأمر أن يوحنا غيّر المعرفة إلى الكلمة، وقد عرفنا أنها تردفها تماماً.

إن «مندا إد هبي» هو حامل الكلمة، وهو، بطريقة رمزية، الكلمة ذاتها لأنه يحمل المانا في جوهرة، وسواء كان الكلمة أو حاملها فهو لوغوس المندائيين وهو الذي يقوم بالوحي وهو الرسول الأول. أما بعد وفاة الإنسان فهو الذي يقوم بدور الشّخص أيضاً، إذ إن مندا إد هبي هو الذي يزور الروح قبل خروجها ويذكرها بواجباتها ويعدّها بأن يصعد بها إلى عالمها الذي جاءت منه وهو عالم النور.

«إنه مندا إد هبي نفسه الذي ارتحل ذاهباً لكي يأتي إلى العالم حقاً، إنه أخذني من الأرض

وانترعني من الخدعة والتلويح هو أخذني من قرمة القدم التي تشبه العالم الممتلئ هو حلّ وثاقي وأربطني التي هي طويلة إلى حد بعيد هو خلع عني الثوب المنسوج من كل لون ونوع إن ذلكم الذي حلّني تقدّمني ذاهباً أما ذلكم الذي كان ربطني فهو يتبعني ساعياً إنني مضيت واستندتُ إلى ذلك الذي حل وثاقي أما ذلكم الذي كان ربطني فهو لم يدركني إن الحياة استجابت إليّ من الأثمار

إن البهاء أجاب عليّ من بعيد

من مكان جد بعيد تطلّعت أنا ناظراً فعرّفتُ أبي» (كنزا ربا «كنز الرب العظيم»، نقله عن الألمانية إلى اللغة العربية المعاصرة Carlos Gelbert، منشورات الماء الحيّ، سدني، الطبعة الثانية، 2000).

يُطلق لقب «كبرا» أو «جبرا» أي الرجل على مندا إد هبي، أما لقب «جبرائيل» فيُطلق على ابنه هبيل زيوأ وعلى بثاهيل، ولقب «ابن الحياة» (كاهنون هبي) ولقب «بهير زدقا» (أي: ذو الصدقة الباهرة) فهو مؤرّع الصدقات الذي يطابق مفهوم «الأمميين السماويين» وهو الاسم الذي يُطلق على «الناصورانيين». ولننظر إلى الروح كيف تنادي على مندا إد هبي عندما تُحوّل عفاريت الأرض والظلام بينها وبين الاتحاق بعالم النور:

«السبعة تحيط بالجسم من كل جانب إنها تقعدُ جالسَةً وتحدّثُ قائلة:

إذا سؤلّت لك نفسك وخرجتِ، أيتها الروح «نشمتا»

فسوف نقودك إلى الحياة إذا فررتُ خارجةً وقفت العفاريت في طريقي وإذا عدتُ من حيث أتيت، إذ أن عددي قد تمّ

أين هي الحياة التي طالما كنتُ قد أحببتها أنا (في ترجمة أخرى: «أين هو ابن الحياة») وأين هي الحياة التي كانت قد أحبّتنِي؟ أين هو الرجل «جبرا» ذو الخبرة بالعدل والإنصاف «بهيرا زدقا»

الذي باسمه كنتُ أنا قد دفعت الصدقات؟ أين هو مندا إد هبي الذي باسمه كنتُ أنا قد ذهبت إلى النهر؟ أين هو ماء النهر الحيّ الذي طالما كنتُ أنا قد اغترفت من منهله السعادة؟

من منهله اغترفتُ السعادة واستلمتُ الإشارة الطاهرة أين هو المسرى الذي شئتُ أنا عليه وأين هي التحية التي ناولت يدي يدها؟ أين هما نعلَ رجليّ تانك اللتان وطأتها بصحبة أصدقائي؟

أين تمضي ذاهباً، يا ربّ الكوشطا وها قد تألّبت عليّ العفاريت وأحاطت بجسدي؟ ها هي ذي العفاريت تحيط بجسدي من كل جانب

وعيناي في رأسي تتخضبان بلونٍ آخر أين أرفع عيني إلى العليا متطلّعاً وإذا بي أبصر الرجل الذي هو عوني».

في «الكنزا اليسار» نفحات شعرية وروحية تيوح بها الروح وهي تدخل في معراج هبوطها من عالم النور إلى الأرض ثم صعودها من الجسد إلى عالم النور في دورة المبدأ والمعاد الغنوصية والمعروفة، وتنضج من هذه الرحلة الدائرية

قصائد روحانية قلّ نظيرها في الأدب القديم.

الحياة الكبرى، التي هي بمثابة قيس من الحي العظيم، تشكي للروح الكبرى «مانا» من الحرارة الأكلة غير الخلّاقة في عالم الأرض والجسد وتوضح له أن حرارة هذا العالم أصبحت شديدة الاضطرام، وتتلفى مستعرة وتتوهج بالجمر، ويرد المانا على الحياة الكبرى طالباً منها أن توضّح أي نوع من الأعمال تطلب منه أن ينجزها فقول:

«ارتحل ذاهباً، إهبط إلى العالم نازلاً وخُذ أنت جسماً يكون لك رداءً إذهب واجعل لك من الجسم كساءً ذلك الجسم الذي أمرك المرء بأن تتحلّى به إمض وترعرع تحت أجواء الأسرار بحيث أن الأسرار تُمسي مضيئةً وتتألأأ بواسطتك

يتعيّن عليك أنتُ أن تنال وتُثير الأسرار وينبغي أن تنال سلالتك حفظاً من القوّة والثبات إن سلالتك ينبغي أن تصعد عالياً إلى مكانها وينبغي أن تُسمي كأس العالم مترعةً إن كأس العالم تصبح فائضةً بعد أن يبلغ السيل الرّبي وينبغي أن يقوم بحراستها مصباحان إن مصباحين يقومان على حراستها وعلى هذا ينشأ بهاءٌ لا حدود أو نهاية له

بواسطة بهائك سوف يكون البيت محمياً ويك سوف ينهض العالم ويقوم ينبغي أن يكلاك خفراءٌ نقيّون برعايتهم وجذر أصلك يتسلّق مرتفعاً إلى ما فوق ويصعد شامخاً ليصعد النصرُ عالياً الذي ناولته (وزعته) أنا بنفسي في مكانك». في هذا المقطع الواضح والصريح تطلب الحياة الكبرى من الروح أن تذهب كي تتخذ الجسم رداءً لها. وتكتسب مسألة ارتداء الرداء أهمية كبرى في الأدب الديني المندائي، لأن الشروع بأي عمل يفرض على الأثري الذي سيقوم به أن يتعمّد أولاً ثم يرتدي الرداء ليشتع ويزداد ضياءً، وكذلك ليتّضح، لأن ارتداء الرداء يعني الخروج من حالة الكمون إلى حالة الظهور. وتتضح في هذا المقطع تلك اللغة التي نعرفها في الأساطير الرافدينية المعروفة.

وفي المقطع التالي تتضح تقنية التكرار المعروفة والتي هي إحدى أهم تقنيات القصائد السومرية القديمة الكبرى، التي هي بمثابة قيس من الحي العظيم، تشكي للروح الكبرى «مانا» من الحرارة الأكلة غير الخلّاقة في عالم الأرض والجسد وتوضح له أن حرارة هذا العالم أصبحت شديدة الاضطرام، وتتلفى مستعرة وتتوهج بالجمر، ويرد المانا على الحياة الكبرى طالباً منها أن توضّح أي نوع من الأعمال تطلب منه أن ينجزها فقول:

«ارتحل ذاهباً، إهبط إلى العالم نازلاً وخُذ أنت جسماً يكون لك رداءً

السنة الثالثة

وبالبابلية:

«إني أنا مانا الحياة الكبرى اني كنتُ في دار الكنز المستترة

في دار الكنز المستترة كنت أنا بين أمناء الكنز الكرماء لم أكن قد رأيت الكنز بعد الذي فتحه خالقي وأعجب به إعجاباً شديداً لم أكن قد رأيت الكنز بعد ولم أهتمف في تنويري بعد لم أكن قد رأيت الكنز بعد

فما كان منهم إلا أن جلبوني وبعثوا بي إلى هذا العالم كم هو جميل ما كنتُ أنا قد رأيته وكم هو بغيّض ما عرضتم أنتم عليّ للمشاهدة

متي يتهبأ لي أن أفرّ هاربا

من الظلمات التي عرضتم أنتم إياها عليّ للرؤية؟

متي يتهبأ لي أن أفرّ هاربا حتى أذهب إلى هناك وأرى ما كنتُ أنا قد رأيته على الجانب الآخر؟»

وهناك أيضاً الحواريات وتقنيات المناظرة، ففي «كنزا اليسار» حوار بين «الروها» و«نشمتا» (النفس والروح) تطلب فيه «الروها» من «نشمتا» أن يك تأخذيني معك عندما ترحلين إذ إنك تأخذيني معك عندما ترحلين تأخذها معها وتخاطبها بـ«يا أختي»، وتبدأ المقطوعة لتقول بأن هناك صدئ يُسمع من صوتين اثنين:

«الصدئ الصدئ من الصدئ إنني أسمع صوتين اثنين يجلسان معا ويتبادلان الأفكار إن صوت الروها وصوت الروح (نشمتا) هما اللذان يجلسان معا ويعلم أحدهما الآخر

الروها تتكلم إلى الروح (نشمتا) إن الروها تتكلم إلى الروح (نشمتا) قائلةً: «وحياتك، يا أختي

خذييني معك إذا انطلقت أنت خارجةً كيف تريدين منّي أخذك معي ولست أنت إلا روها كاذبة؟ تنتحلين ما لم تكوني قد رأيت أنت بأُم عينيّك

كيف تريدين منّي أن أخذك معي، أيتها الأخت، والرجل ذو الميزان يقف حارسا هناك؟ إن الرجل ذا الميزان يقف منتصباً هناك وهو يزن الأعمال والأجر

ويؤدّ جامعا ما بين الروح (نشمتا) والروها إذا وضِع هو أحداً في الميزان وأثبت هذا أنه مستوف للشروط

فسوف يرفعه المرءُ عالياً ويمنح إياه دعامةً في الحياة

أما إذا وضِع هو أحداً في الميزان وأثبت هذا أنه غير مستوف للشروط فسوف يجري له المرءُ على الفور محاكمةً».

لكن الغريب في الأمر أن ما يجري على الميزان يوحّد أخيراً بين «روها» و«نشمتا» وهو ما يشير، من وجهة نظرنا، إلى الأصل الواحد لهما والذي أثبتناه عبر توحّد «روها» و«مانا» في التناظرات التيوغونية حتى بدا وكأنهما قطبان (سالب وموجب) لقطعة واحدة خلقها «الحي العظيم». ومن الجدير بالذكر أن فكرة الميزان (ميزان أباثر) ووزن الأرواح تظهر واضحةً في الديانة المصرية عندما تحين ساعة الحساب في الآخرة ويقوم أوزوريس بوزن الأرواح: «خذيني معك إلى الخارج إلى ذلك الحدّ حيث يوجد الميزان دعيهم يضعونني على الميزان ويطلبون منّي الأعمال والأجر

إذا وجدوا هم أني مستوف للشروط فما عليهم إلا أن يوحّدوا ما بين الروح (نشمتا) والروها أما إذا وجدوا هم أني ناقص وغير مستوف للشروط فينبغي عليهم أن يقطعوني منك ويخلّفوني وراك

فما أحلاك أنت، أختي، أيتها الروح (نشمتا) إذ إنك تأخذيني معك عندما ترحلين إلى ذلك الحدّ حيث يقوم الميزان منتصباً ذلك الذي يزن الأعمال والأجر إنهم وجدوا عند الوزن إنني مستوف للشروط لذا جلبوا هم الروح (نشمتا) مع الروها معا. كم فرحت الروح (نشمتا) وابتهجت لأنهم وحدوا ما بين الروح (نشمتا) والروها. إن الحياة أسندت الحياة والحياة وجدت نفسها

والحياة منتصرة». الروح هي التي تطير عالياً وتخرج مسرعة إلى العالم الأعلى، وقد تأخذ معها النفس (غير المثقلة بالذنوب) وترفعها إلى بيت «أباثر» (وازن الأرواح) وهناك تُوزن الروح أولاً ثم تُوزن النفس وإذا وجدت خفيفتين، مستوفيتين للشروط، فإنهم سيوحّدون بينهما وتعود الروح الكاملة (نيشمتا وروها) إلى عالم النور.

إن العلاقة بين الروح والنفس داخل الجسد هي علاقة تكامل حيث تضفي الروح الجسد باتجاه الأعالي، أما النفس فتلبي حاجاته الدنيوية. الروح تذكر بالمرجع النوراني بينما النفس تمنح الجسد طاقة الحب والغريزة والانفعال والحيوية.

مؤسسون

فيدينسكي: الشعر ليس عصيدة

كي يهُكل من دون مضغ

عبد القادر الجنابي

ولد ألكسندر فيدينسكي العام 1904 في بتروغراد، من عائلة مثقفة، فأبوه كان خبيراً في الاقتصاد وأمّه كانت فيزيائية مشهورة. كتب الشعر وهو في الخامسة عشرة من عمره، وأرسل قصائده إلى الشاعر الروسي المعروف ألكسندر بلك. رافق الحركات الهامشية التي راحت تكتسح المشهد الثقافي الروسي بعد ثورة 1917، واطلع على مجمل ما أتى به المستقبليون والشكليون الروس. تعرّف إلى دانيال خارمى وياكوف دروسكين، فأسسوا معاً «حركة أوبيريو» (اتحاد الفن الحقيقي)، التي تعتبر آخر شرارة طليعية روسية شهدها المجتمع الروسي قبل أن يتحكم بمسيره الدكتاتور «الجيورجي اللفّ ستالين»، على حد عبارة لينين. ويتلخّص مشروع «أوبيريو» في «تقشير الكلمات من جلدها الأدبي الشائع واليومي المُبتذل». وبالتالي تخليصها من تبعية كل معنى خصوصاً المعنى المُعطى، وفتحها على اللامعنى من أجل معنى أكبر ومتّسع: «يجب كنس طرق التعبير القديمة كلها!» ففي نظر فيدينسكي، الذي يمثل الجانب الأكثر جذرية في «أوبيريو»: «على المرء ألا يتكاسل في فحص تصادم معاني الكلمة. ذلك أن الشعر ليس عصيدة كي يُؤكل من دون مضغ، فيُنسى فوراً». وكما قال زميله خارمى: «يجب أن تكتب الأشعار بحيث إذا ألقيت قصيدة على نافذة، ينكسر الزجاج». وما يميّز هذه الحركة هو تشديدها على فرداة كل عضو فيها، أي كما كتب فيدينسكي: «أنا نافورتي».

من دقة بعض الاختلافات في المعاني والكلمات والعبارات. فهناك دوماً اختلافات صارخة بين الترجمات. فمثلاً البيت الأول من «مقطع من دفتر الرصاصي»: في الترجمة الفرنسية، جاء على النحو الآتي: «مشيت يوماً ما الطريق المُسمّم». بينما المترجم الإنكليزي ترجمه على النحو الآتي: «يوماً ما مشيت مُسمّماً أسفل الطريق!». في هذه الحال، لم يكن لديّ من خيار سوى الاتصال بدماد بولتاشوف العاملة في «مكتبة السوربون – قسم الدراسات السلافية»، أو الذهاب إلى «المركز الثقافي الروسي» (البيروقراطي سلوكاً وأخلاقاً)، للتأكد على النص الأصلي، فأرى من هو الأصح، وطبعاً الأصح الترجمة الإنكليزية. فيما يُؤسّف له أن أغلب الترجمات الفرنسية حافلة بالمعاني الخاطئة! هنا أربع قصائد لشاعر أصيل راح ضحية صعود شمولي لنظام كان يخشى أيّ مخيلة إبداعية حرّة حتى لو لم تتجلّ لغةً سياسية مباشرة.

يوماً ما
(مقطع من «الدفتر الرصاصي»)

يوماً ما، مشيتُ مُسمّماً أسفل الطريق
ومشى الزمان إلى جانبي.
صغار العصافير غنت في الأجمة.
في أماكن شتّى، تغور العشبُ.
بحر جبار نهض على بُعد كأغنية حرب.
لا غنى عن القول إنه كان من الصعب
عليّ التنفّس.
فكرت لماذا أفعال النحو وحدها
أخضعت للساعة، لل دقيقة، للسنة،
بينما البيت، الغاية، والسماءُ
كمغول من نوع ما
تحرّرت دفعةً واحدةً من الزمن.
فكرت في هذا وفهمتُ.

أنّ العمل يصبح الصين في حالة أرق
أنّ الأعمال أجسام فقدت الحياة، كجثث
القتلى تتمدد.

ونحن الآن نتوجّها بأكليل من الزهور.
حركتها كذبة وكثافتها غش،
وضباب ميت يلتهمها.

الأشياء كما الأطفال النائمون في
المهد.

كما النجوم التي بالكاد تتحرّك في
السماء.

كما الأزهار الوُسْنَى التي تنمو بلا
صوت.

الأشياء كالموسيقى، تقف ساكنة.
توقفت هنا، ففكرتُ.

ذهني لا يستطيع الإحاطة بهجمة هذا
البلاء الجديد.

فرايتُ بيتاً، كالشتاء، يغيوص.
ورأيت السنونو رمز حذيفة
حيث لظلال الأشجار حفيفُ

كاريكاتور
ينتقد
الحقبة
الستالينية.

الأغصان،
وكظلال العقل هي أغصان الأشجار.
سمعت جريان الموسيقى الرتيب،
حاولت الإمساك بقارب من الكلمات.
جرّبت الكلمة في البرد وفي النار،
لكن الساعات تتمطى رصاً.
في أماكن شتّى، تغور العشبُ.
وكلم خاٍ تسلط.

الضيف

حصان السهوب،
يركض متعباً،
تتقطر من شفثيه الرغوة.
أيها الضيف الليليّ،
لم تعد موجوداً،
لخفّيت فجأةً أثناء الركض.
كان مساءً،
لا أتذكر بدقة،
كل شيء كان أسود ومهيباً.

كنت قد نسيتُ
وجود
الكلمات، البهائم، الماء، والنجوم.
كان المساء بعيداً،
على بُعد كيلومترات منّي.
ضجيج وقع حوافر تنامي إلى
مسامعي،
لم أفهم هذه الوشوشة،
الأشياء كالموسيقى، تقف ساكنة.
توقفت هنا، ففكرتُ.

ذهني لا يستطيع الإحاطة بهجمة هذا
البلاء الجديد.
فرايتُ بيتاً، كالشتاء، يغيوص.
ورأيت السنونو رمز حذيفة
حيث لظلال الأشجار حفيفُ
من عظامي.

أجاب الربُّ: حسناً.
التفت الحصانُ جانباً،
نظرتُ في راحته
لا شيء فيه يبعث على الخوف.
قلت في نفسي،
ارتكبت خطيئةً،
لذا حرمني الربُّ
من الإرادة، من الجسد ومن العقل.
نَهَارَ الأُمسِ وَجَدَنِي.

الضيف

في الماء الساخن
كان الشتاءُ،
في الجدول
كان السجنُ،
في الزهرة
كانت تتجمّع الأمراضُ،
في الخُفّساء
كان نقاش عقيم.
لم أرَ أيّ معنى في أيّ مكان:
ربّاه، لعلك غائب؟
يا للمصيبة.

كلا، رأيتُ كل شيء دفعةً واحدة
التقطت وعاء النهار الصامت،
قلتُ جملة غريبة
– تتوى المعجزة تدفئة كعبيها

فطلع النور،
الكلمات ظهرت،
العالم تصاعُر،
النسور هدأت.
أصبح الإنسان شيطاناً
وبعد ساعة
وبأعجوبة
لخفتي.

كنتُ قد نسيتُ الوجود،
فتأملتُ

المسافة
من جديد.

أنت والخميلة أصدقاء.
الساعة الثامنة تقول للتاسعة:
الشوط يبدأ.
الساعة التاسعة تقول للعاشرة:
نحن عظام الزمن.

أوه، البحر موطن الأمواج.
الأمواج أطفال البحر.
منذ قرون عديدة
أهمهم البحرُ
وشقيقهم الدفتر.
لقد عاشوا سعداء
وغالباً ما كانوا يُصلون:
البحر يصلّي للربِّ
الأطفال يصلون للربِّ.
وبعدما أقاموا في السماء
ومنهم أنزلوا المطر
فنبأ بيتُ عاش بخير.
علم الأبواب والنوافذ
أن تلعب الشاطئ، الأبدية،
الحلم والدفتر.

حوار الساعات

الساعة الأولى تقول للثانية:
أنا ناسك.
الساعة الثانية تقول للثالثة:
أنا هاوية.
الساعة الثالثة تقول إلى الرابعة:
هينّي النهار.
الساعة الرابعة تقول للخامسة:
النجوم تنسار.
الساعة الخامسة تقول للسادسة،
لقد تأخرنا.
الساعة السادسة تقول للسابعة:
الحيوانات ساعات أيضاً
والساعة السابعة تقول للثامنة:
والى اليوم يصعب على العقل إدراكنا.

قصائد

انتشر السرطان...



من أعمال هاريسون بريستمان.

فادي سعد

سمّ شرعي

خثرات في القلب والأطراف.
 القدر اختاره هو ليرسم للأجيال اللاحقة مشاهد العطب. كان يرسم بهلع قبل أن تداهمه خثرة أخرى ضجّرة، فالخثرات كالطيور، يقول لي، تُصخّي نفسها أحياناً للسخرية من الهندسة وناطحات السحاب والظائرات.

بهدهو، يعضغ خبزاً تفوح منه روائح جثث محروقة، بعضنا غدرت به خثرات دينية، بينما كنا نحاول إطفاء المدينة. بإصبع مزرق، يرسم جسداً مشلولاً، يصلح لأحد متاحف الشمع. غداً سيبترون إصبعه ويرسلونها إلى المقبرة.
 أصبح هو والخثرة أصدقاء. فللخثرة قلبٌ أيضاً وأطفال. لا ذنبٌ لها يقول، فالربّ يستغلها ليثبت الوهته. لقد خلقها لأنه ساديّ وغامض حدّ الخبث.... يقول.

على سرير غفن، كانت ترتجف. امرأة عجوز تحاول ارتشاف قهوة داكنة بقم يابس. الرائحة تُدوّخ، كرائحة جثةٍ معقّمة. حبات هال شقراء تطفو على السطح. عظام يديها الناتئة تعجز عن حمل الفنجان. تفرّر تغيير وَضْعِهَا، فأسمع طفقة هيكلها المهترئ، وصرير السرير.
 فوق جلدها المجعد، أرشّ بعض السماد. ساعدني... تصرخ

بشفاه حزينة تتوسّدها عناكب حمراء صغيرة.
 رائحة جلدها العتيق تزكم خياشيمه. رائحة شيخوخة مُهملة. جارتها الشابة المضطجعة على سرير مجاور تدمدم: «رائحة العمر تشبه رائحة خشب عتيق، وكلّنا إلى الخراب سائرون». كانت تغني وعلى وجهها الخالي من التجاعيد ابتسامة ملانكيّة. كانت تغني بحنجرة خبيثة.

هل تعدني بموت بسيط كالنوم؟ تسأله العجوز. هل تعديني بالموت قبل حلول الاحتضار؟ حسناً. هي تشتهي الموت بجلد مصقول ويدين ثابتتين. بذاكرة لم يُدرِكها العطب. تشتهي وتحلم بموت نبيل كسقوط المحاربين.

أعدك بموت مشرّف، أجيبيها. فوق جبينها المنكمش، أحفر رغباتها الأخيرة. أقلّ شفّتها الخشبيّتين، أحقنها بسمّ شرعي. أحقنها وأنفّج على الغروب. حتى انطفاء الوريد. حتى الزرقعة. ألها بملاة بيضاء، أعطرها، أضعها في كفن لائق، وأبداً بإنشاد أغنية حزينة: «الموت طعنة في قلب الألم، الموت صفعة على وجه الخالق». يصفّق لنا الحضور، ويبكي الإله.

قبل أن أغلق التابوت، تغمزني. شكراً تقول.

عفو... وهذا واجبي.

خثرة رجل الإطفاء

يحدّثني عن الخثرة، وهو يعضغ ذاكرته المشروخة. كنّا نحاول إطفاء المدينة. يقول لي، ولكن. بالخطأ شربنا بعض الهواء الفاسد ودخاناً مسموماً. بالخطأ، فانهمرت علينا الخثرات. خثرة في الرأس. رفاقه ماتوا.

رأيت مرّةً واحداً يتبختر على شاطئ البحر. اتسابل دائماً كيف يبدو داخل الأقفاص البشرية.
 فك الرجل الشاحب عندئذ أزرار صدره، وبدأ بخلع أضلاعه المتورّمة واحداً واحداً، حتى ظهرت رنتاه الرماديتان يغفو فوقهما سرطان أسود جميل.

انتشر السرطان

بعناية، يحاول صنع جملته. عمّم حروف كلماته بالأيودين، حتى أمست نظيفة، طاهرة كما يليق بفاجعة مؤلمة.
 انتشر السرطان.

كان الوجه المحفور على رأس السرير يحاول تجنّب الوقوع في جدالات فلسفيّة لا طائل منها. لم يعد وجهها بالشكل المتعارف عليه، فوجوه السرطان تحبّ الغراية، والصمت. تخالها أحياناً على وشك الوقوع. حزنها هادئ، مُنكسر، لا يحاول المبالغة، ويكره التصنع والمكياج. لم يَزْ في حياته وجوها أكثر تعبيراً عن وجع الخراب. سنوات، ظلّت أمام التلفاز تنفّج، مقلّبة القنوات، وهي تقضم على مهل أطرفها المتضخّمة.

عبر فكّها المثقوب كنتُ أرى لسانها الورديّ يتلوّى كتعبان مذعور. ما الخبر اليوم؟ تسألني بملامح ممسوخة.

لقد انتشر.

من تلك العيّنين المكسورتين، هوّئ دمعتان. هل رأيت من قبل موتاً يبكي كطفل مذعور؟ موتٌ مذعور من الألم، ومن نفسه، أو شيء من هذا القبيل.

الغرفة رقم 425

كلّما مررتُ بالغرفة رقم 425، كنتُ ألتقي بالراس نفسه مستلقياً فوق سرير حجريّ عارٍ سوى من طحالب مهملة. كان ينتظر موعد قدومي. تملؤه مسامير ناعمة، وأخاديد عميقة. تراكمت فوقها على مرّ العصور الأُمّ العالم المزمّنة ودموعه المالحة.

كل شيء كان مبعثراً في غير مكانه. العيان متباعداً، الغم في المنتصف، والشعر يغطي الشفتين. كان وجهاً جميلاً للغاية.

صرّت أزوره كلّ يوم، لأنزّع عنه مسماراً وأجفّ دمعاً. لم يبقَ في النهاية سوى مسمارٍ وحيد، تركته للذكرى.

نقد

لماذا لا أستطيع قراءة أعمال
الماغوط دفعة واحدة؟

صلاح بوسريف

لم أقرأ الماغوط دفعةً واحدةً، ولم أهيئ نفسي لقراءته بهذه الطريقة. ربّما، وهذا ما حاولت به تبرير هذه القراءات المتقطعة للشاعر نفسه، وهو ما ليس من عاداتي في قراءة الشعر، أنّ طبيعة كتابة الماغوط، وطريقته في صياغة الكلام، هما، ربّما، ما دفعاني إلى قراءة من هذا النوع. كم حاولت أن أقرأ هذا الشاعر دفعةً واحدة، أعني أعماله الصادرة، لكنّ نفسي، دائماً، كانت تأبى مواصلة القراءة بنفّس واحد، أو بجرعة واحدة، وكنت لا أجد المتعة في قراءة الماغوط، إلّا وفق هذه الوتيرة. هل معنى هذا أنّ علاقتي به، تعود إلى اختياره الشعريّ الذي كان خرقاً، في وقته لقواعد كتابة، كانت لا تقبل بغير القواعد، وهو، منذ وقت مبكر، الى على نفسه ألا يكتب إلا كما يشاء، تاركاً خلفه قروناً من المجازات؟ أم أنّ في كتابته مكيدة ما، ربّما، ما أزال لا أملك ما يكفي من الرغبة للوقوع في شركها؟

ليس لي جواب على هذا كله، لكنني ما أزال متأكّداً، أنّ الماغوط، هو أحد الشعراء الذين يستحثّوني على قراءتهم، لكن بشروط!

و جزافاً سأحاول تخمين بعض هذه الشروط:

1- أن أترك كل ما كتب عنه خلف ظهري. ما يعني أنني سأذهب ليس لي جواب على هذا كله، لكنني ما أزال متأكّداً، أنّ الماغوط، هو أحد الشعراء الذين يستحثّوني على قراءتهم، لكن بشروط!

2- لن أتردّد في قراءة حوارات الماغوط، أو بعضها، فهي غالباً ما تشبه شعره، لأنها لا تتصنّع المعرفة أو تدّعيها، ولا تضيق الوقت في تدوير الخسارات والهزائم.

3- لن أقرأ ما كتب عنه بعد موته. كل الكلام الذي يأتي بعد الموت يكون متأخراً، ولا يبرز تأجيله إلى ما بعد الغياب. وهو ممّا كان الماغوط يسخر منه لأن الكتابة عنده كانت المعادل الآخر للحياة.

4- حتّى طبعات دواوينه، وكتاباته المنشورة في الصحف، ساكتني منها بقراءة ما صدر في حياته، ما يصدر بعد موت الشاعر، وهو ما حدث مع محمود درويش، لا يكون أمناً.

5- كما سأحرص على أن أقرأ هذه النصوص دون وضعها في خاتمة الشعر، أو في خاتمة النثر، هذا أمر كان الماغوط، وهو ما عرفته من بعض قراءاتي المتفرّقة لكتابات، لا يضعه في حساب، فهو كان يكتب خارج الجنس والنوع، وكان يعرف أنّ مهمّة الكاتب أن يقول ما عنده، ويترك لغيره أن يسمّي.

هذا ما حدث دائماً، فالإنسان أوّل أمره فُكر وجوده، دون أن يسمّيه، والأسطورة هي تعبير عن هذا الاستهتار الذي كان بداية علاقة الإنسان بوجوده. الماغوط، هو أحد هؤلاء الذين تركوا

التسمية لغيرهم، فيما كان هو منشغلاً بوجوده في الكتابة. أي أنه كان إنساناً، بالمعنى الذي فُكر به الإنسان وجوده أوّل أمره. ستكون قراءتي للماغوط، رغم أنني سمّيته شاعراً بحكم العادة، قراءة خارج التسمية، وهذا ما سيجعلني، ربّما، أنجو بنفسي من كل الأحكام البعيدة عن تجربة هذا الرجل. فما قيل عنه كشاعر، في ظني، هو من قبيل تسمية الكلام المختلف بالشعر، وهذا أحد ترسّبات التسمية كما جاءتنا من أولى التسميات.

حين كتب الماغوط، أوّل مرّة، فهو كان يستجيب إلى وتيرة أنفاسه. كتب كما كانت تأتيه الكلمات، بصورها وتر اكبيها، لم يتدخل ليكفّ انسياها، بل أدرك، ببديهة الشاعر، بالمعنى البدئيّ للكلمة، أنّ الكلمات حين تأتي تباعاً، فهي تحمل في طيّاتها ماءً كثيراً، وهو الماء الذي يحمي الكلام من أن يكون مبتذلاً. لم تكن معرفة الماغوط باللغة، معرفة المختصّ في اشتقاقاتها، وما يجوز وما لا يجوز في تراكيبها، فهو أدرك دقّتها، وما تحمله تداعياتها من قابلية لوضع الكلام في مفتقر اللغة، لا في مشتركها. كل هذا يحدث، في مثل وضع الماغوط، دون أن يكون الكاتب، أو الشاعر، على معرفة واسعة بقواعد اللعب، بل إن الكاتب، أو الشاعر هنا، هو من يبتدع قواعد اللعب، ويدخل اللعبة بقواعد تحدث إبان مجرى اللعب.

هكذا بدت لي بعض شرك الماغوط، وأنا أقرأه بالشروط التي ألزمت نفسي أن أقرأه بها. أعرف أنّ صديدي ليس كبيراً، لكنني أدركت أنّ من حسنات قراءة كهذه، وبهذه الحرّية، أو المسافة الضرورية مع كل ما سبق أن قيل، أنها وحدها الكفيلة بوضعنا في طريق الماغوط، في تجربته، حتى لا نشركها بغيرها، ممّا نسّميه «قصيدة نثر»، عند بعض الذين زاولوها من مجابلي الماغوط، أو بعض الذين كانوا قريبين منه زمنياً. فمن مثالب قراءة الماغوط عبر إشراكه بالآخرين، أنها تصوير عبثاً على صاحبها، وهذا ما جعلني أتخلص منها، فأقرأ الماغوط أعزل، حتى تكون المعركة اشتباكاً بالأيدي، كما أشرت، وليس به «اليات» المعرفة النقدية.

لن يطمنن بعض الذين لا يجيدون خوض المعارك إلّا بهذه «الأيات»، إلى قراءة من القبيل، فالاشتباك بالأيدي غالباً ما يُفضي إلى نتائج لا ترضي من ألفوا «الأيات»، بالفهم «العلمي» للكلمة!

هذا أمر أعرفه، وأعرف أيضاً أنّ التحلّل من المعرفة السابقة، ليس متاحاً لأيّ كان لأنه يتطلب خبرة النصوص... ومن الأمور التي أتاحتها لي هذه «الخبرة»، أن نص الماغوط، سلس، وفي هذه السلسلة، تحدث كثير من المزالق، في قراءته. يفرض عليك النص أن تقرأ دفعةً واحدةً، دون توقّف، وهو ما يشل التفكير فيه، ويجعل القارئ

نقد

محمد الماغوط،
رسم: عبد الله أحمد.

بالتالي أسير شبكة العنكبوت هذه، التي لا يعرف كيف ينجو من حبالها، ظلّاً منه أن الشعر، بافتراض التسمية، سهل المنال، وليس بحجم تخويف الفرزدق حين رأى أن قلع صرس أهون من قول بيت شعر. فرضية الفرزدق كامنة في كتابات الماغوط، وهو ما سمّاه القديمون «السهل الممتنع».

ألم أشر في منخل هذا النص إلى شرك الماغوط، وحباله التي كانت، ربّما، من أسباب قراءتي المتغرّة لنصوصه. إنها شرك تجربة نصبت كمانً كثيرةً في طيّاتها، ودست السّم في العسل. ما يقتضي معرفة مكان السّم قبل وضع اليد في العسل.

الذين ذهبوا إلى نهاية الشعر، وإلى التبشير بغيره من أشكال الكتابات الأخرى، مثلما حدث مع الفلسفة قبل الشعر، وحتى مع التاريخ، ينقصهم الكثير من جرأة التجردّ والذوبان في سلاسة الشعر، طبعاً بعد وعي شرك هذا الاختيار، فهم لم يخرجوا من ماضي معرفتهم بالشعر، ولم يستشعروا القدرة الابتدائية عند المعاصرين، مثل الماغوط، ليس بالمعنى الزمني، بل المعاصرة، كتأجيل مستمرّ» كما يقول الخطيبي، في خلق طرق في الكتابة، وفي تطويع مجازاتها، بطريقة تليق بالمستقبل، وليس بماضي من لم يتركوا الماضي حتى وهم يدعون الحداثة.

لم يلبس الماغوط عباءة أحد، فهو جاء من عراء اللغة، من بدنها وأولّها، ما جعل الكثيرين ينظرون إلى كتاباته باعتبارها ترجمة، أو تداعيات أفرطت في أوتوماتيكيّتها، ولم يستطيعوا وضع اليد على إبداعيتها الكامنة في بساطتها، ووجودها في متناول اليد. الوضوح المتناهي، غموض لا متناه. بهذا المعنى أيضاً قرأتُ الماغوط، وعرفت أنّ الكتابة، دائماً، رغم ما يبدو فيها من بساطة في التعبير، تُخفي وتحجب، أكثر ممّا تفتش وتظهر. وهذا من طبيعة النص الذي يأخذ اللغة لا من حيث هي «أصل»، بمعنى «قاعدة»، بل كونها «بداية» بتعبير نيتشه.

في البدايات تشكل الأشياء، وتتأبى على الفهم، لأنّ البداية تأسيسٌ. ليس كل تأسيس بليلة، واستشكالاً، أي أنه طريق...

عرفت وأنا، ما أزال أتكلّم، في القراءة المتواصلة لأعمال الماغوط، أن الشعر كتاب مفتوح، وتأجيل مستمرّ، وهذا من الأمور التي لم يدركها من حكم على الماغوط بالسطحية، وحكم على الشعر بالتالي، بالموت أو النهاية. ليس من خلال الماغوط، بل من خلال تجربة المعاصرة، وهي تجلّ شعريّتها، وتحجبها، لأنّ «المعاصرة حجاب»: ما أدركه البغدادي في القرن الحادي عشر، أي بفارق كبير عمّن اكتفوا بفهم المعاصرة، وضمنها الشعر، بمفهومها الزمني.

حوار

هيبيرت حداد: المقطع الذي ذكره باموك لابن عربي يتضمّن كل التفكير البورخيسي!

أليكسيس بروكاس

جيداً معارفٌ متناثرةٌ، ويبقى متجذراً بشكل قوي في المتخيّل للابقاء على قيمة التقديم.

بدون شك توجد آداب متوسطية أكثر من وجود كتاب متوسطينين. بالنسبة إلى البعض، ألا تعبّر المواضيع المحفورة في البيئة المتوسطية عن الكثير من أعمالهم؟ وعندما تقرؤون كتاباً آخرين متوسطين ألا تجدون فيهم سيماء العائلة؟

– الكون المتوسطي الذي ندّعيه هنا وهناك لتجاوز تمايزات الهوية المميّة: نحن الآخرين – عرباً، برابرة، يونانيين، أتراكاً، أقباطاً، لاتينيين وساميين، مسيحيين، يهوداً، مسلمين، أو إنسانيين متحرّزين، سليلي النوميديين والفرس، والبابليين والأشوريين أو مصر الفرعونية، لدينا هذا البحر نفسه، هذه البركة التي غنّت عبرها على الدوام أصوات أصيلة: أيوب وأقلاطون وموسى بن

ميمون وابن عربي أو سان أوغسطين الذين لم يوفقوا في أي لحظة إرشادهم طبعاً، هذه الميّا – حضارة المتوسطية هي إلتاج آلاف الحروب والغزوات والصراعات التي لا تتفرّج... لكننا، نعتبرها حقيقة شبه عضوية على امتداد الزمن. الثقافة هي ما يبقى بعد كل الاقتتالات. كان ينبغي انتظار آلاف السنين لتولد حرّة على ضفاف كريت أو إسبانيا؛ ومن المتوسط أحفظ بنوستالجيا هي الظل الحامل لمعرفة ضائعة من أجل الأساسي، ذاك الذي يتضمّن

العناصر الطبيعية والضوء والأصوات القديمة بجمال شرس ومهووس بالصحراء. رواياتي ممثلة بهذا الغياب وهي تكشفه أحياناً من الواجهة (واحدة منها تعيد زيارة تونس أيام المستنصر الذي أراد لويس التاسع أن يحوله عن دينه؛ رواية أخرى عن فلسطين اليهود والمسلمين وقصص عديدة أخرى تعيد استعمار الأساطير الإغريقية أو المصرية). طبعاً، أعيد قراءة «الأديسة» و«آل ليلة وائلة» بالعاطفة نفسها، لكن ليس ثمة بالضرورة توافق جمالي أو حسني لدى معاصريّ في الحوض المتوسطي. فالتنوّع في العمل، حتى وإن كانت لديه مصادر متشابهة، يشبه بالأحرى التباين في مقابل الغنى العصاري للثقافات التي ننحدر منها... إننا نعمل لحفر اختلافاتنا كي لا نشبه لحناً جماعياً مشوهاً. كي نفكّر بشكل أفضل في غاياتنا. ويوماً بعد يوم، ينتصر الابتكار على التعليق واللون المحلي، مبتعداً بالإضافة إلى ذلك عن التعرّف إلى نفسه في فولكلر أو دوستوفسكي أكثر من ميله إلى نزعة شرقية مبتذلة صارت موضيّة. أوليست هذه طريقة لتأييد تلك الموزاييك الكبيرة ربّما، حيث «رضعة الخلود» استعادة له أومبيوكل»

هيبيرت حداد (من أصل تونسي) أحد أجمل أصوات الأدب الفرنسي المعاصر، كما تشهد بذلك روايته «هندسة حلم». ينتمي حداد إلى مجموعة «كواندو»

للتخيل الجديد التي ظهرت بداية التسعينيات بفضل تنظيرات الناقدجان لوك مورو، وضُمّت فريدريك تريستان (غونكور) وجان ليفي مارك وجورج أوليفي. في هذه الصفحة ننقل الجزء الأكبر من حوار أجراه معه أليكسيس بروكاس، وقد نُشر في «ماغازين ليتيرير» (العدد 498) ضمن ملفّ عن الأدب المتوسطي.

يحدّد إدغار موران البحر المتوسط كما لو أنه «حقيقة جغرافية وإستراتيجية» تشير إلى «حقيقة شعرية وميثولوجية»، هذا المتوسط اللامادي الذي يتجاوز الحدود القومية هل له وجود في نظرك؟

– ولدت في تونس، من أصل تونسي من جهة الأب، ومن يهود ذوي أصل بربري جاؤوا من قسنطينة ووهران بل من المغرب... مهدتني اللغة العربية المتداولة بشكل استثنائي من لدن الوالدين صغيراً، والعبرية باعتبارها طقساً في العديد من الحفلات أو طقوس الحداد، إذ تحمل الثقافة العبرية – العربية (!) للمنفى هذه الحقيقة المتوسطية أكثر من أيّ ثقافة أخرى، مسجّلة إياها في ذاتها من إسطنبول إلى قرطاج ومن الإسكندرية إلى ليفورن، ومن برشلونة إلى بيروت. هاجر الأسلاف إلى هنا وهناك على هذه الضفاف، ومزجوا الموسيقى بالنكهات والخرافات. يتردّد اسم شهرتي الذي يعني بالعربية: الحداد، بعض الشيء في كل مكان على ضفاف جنوب المتوسط: لبنان، مصر، تونس، الجزائر. وفي زمن السلاطين وأيام بورقيبة، كانت تونس مركزاً كومبولوتيا، كما هو الشأن في كل المدن الكبرى التي تحيط بهذا البحر المتوسط في مرحلة أو في أخرى. لقد خلقت هذه التبادلات المتعدّدة عبر القرون من الكيان المتوسطي واحداً من ثلاث أو أربع بؤر للحضارات الكونية. وثقّيات الهلال الخصيب منذ مرحلة أوروك ومصر والفينيقيين والحقبة الهيلينية وروما وبيزنطة والانتقال العثماني والإسلام والمسيحية والنهضات والفلسفة والعلم المعاصر: كل شيء أتى من المبادلات المسموح بها بفضل هذا البحر المسبّح. هذه الحقيقة الشعرية والميثولوجية التي يتحدّث عنها موران هي نوعاً ما هالة حيوية لحقيقة ملموسة منذ آلاف السنين. ليس لدينا الوسائل لقياس طبيعتها الحقيقية اليوم. من الممكن أن تستبدل القوالب الحضارية المؤسسة جغرافيا بركام تكنولوجي ذي استعمال توافقي، لكن الجوهر المتوسطي يتضدّ

حوار

خضر الأغا: اللغة اليومية لغة مواضعة وربح، فيما لغة الشعر لغة خسارة

حوار: إبراهيم حسو

خضر الأغا،
رسم: سحر برهان.

كيف ترى إلى المشهد الشعري والنقدي السوري اليوم؟ – الآن، ثمة شعراء في سوريا يمكن أن يشكّلوا علامات إيجابية، يكتبون شعراً متنوعاً، متعدّداً، وينطوي على اختلافات. وجودهم يمكن أن يجعلني ويجعل القارئ يرى خيراً في شعر (اليوم) في سوريا. ما أخشاه هو هذا الانتشار للشغوية، وللشعر ما قبل الكتابة، والغرق في التفاصيل على حساب اللغة، وإلى درجة انعدامها، ما أخشاه هو انتشار ما يسمى بالحُفّة التي طالت الرواية وتطول الشعر، إذ بين الحُفّة والسُخف شُعرة لا يميّزها الجميع. لكن، عموماً، ثمة مشهد شعري يبشّر بأساليب احترافية، وبشعر يخرج من الجسد لا من الأيديولوجيات. من الداخل لا من الخارج. أما النقد فهو منعدم فعلاً، لا شبه منعدم. ثمة مقالات مهمة تظهر هنا وهناك، لكنها خاضعة لمتطلّبات العمل الصحافي وشروطه، وعلى هذا لا تؤسّس لرؤية نقدية واضحة، فلا بوصلة إذا. ويبدو الأمر، حين يتعلق بالتغطية النقدية لشعر (اليوم)، شديد البؤس إلى درجة الصفاقة.

أصدرت ثلاثة كتب نقدية، لكن ما لفت الأنظار هو كتاب «البياض المهذور»، لم لم يخطّ «نقد أيديولوجيا اللغة» بهذه الشهرة، رغم أهميته في المشهد النقدي؟

– «البياض المهذور» كان أول كتاب نقدي ظهر في سوريا تناول تجارب شعراء التسعينيات، وهو مغامرة من حيث أن من درست تجربتهم لا تجربة واضحة لديهم، إنه دراسة في المشكلة وهي، تتشكل للتوّ، درست شعراء لا شيء واضحاّ لديهم سوى صخبهم. في تلك الفترة كانوا صاخبين جداً، بعضهم لم يكن ظهر اسمه حتى في الصحافة، فنصوّر كيف يكون الأمر وقد ظهر في كتاب! بالإضافة إلى ذلك ينطوي الكتاب على نقد لتجربة شعراء الدلّة

المؤسّسين من شاعر لم يكن يعترف به أحد، أو يعرف أحد (الآن يعرفني أصدقاائي على الأقل) وعلى رؤية للشعر الجديد في سوريا كما كنت أراه في تلك الفترة. إنه، باختصار، كتاب خرج وسط المعمة. ووسط الصخب، لذلك نال تلك الشهرة. أما كتاب «ما بعد الكتابة» – نقد أيديولوجيا اللغة» فهو دراسة ثقافية تتناول تاريخ اللغة وتاريخ الكتابة. ووبصف أدق، تتناول متى تحوّلت الكلمة الخالقة إلى لغة، ومتى تحوّلت اللغة إلى كتابة، وهكذا. لذلك فهو ليس كتاباً في مشكلة يومية. مع هذا فقد نقدت طبيعته الأولى خلال تسعة أشهر من صدوره حسب إحصائيات الناشر الذي يعدّ الآن لطبعة ثانية منه، فيما لم ينفذ كتاب «البياض المهذور...» في فترة قصيرة كهذه.

لكنّ قارئك يشعر بأنه مأخوذ إلى فضاءات أخرى أكثر قدسية من فضاءات اليوم، حيث ثمة دائماً أصالة ما في اللغة المعقّدة التي تصل أحياناً إلى بساطة تقترب من أصالة الصوفيّين في مواجهة ذواتهم، عبارة أخرى أنت أكثر شعراء جيلك ابتعاداً عن أجوائهم الشعرية...

– أفهم من عبارة «أكثر قدسية»، هنا، أنها أكثر تفضيلاً، حيث لا قدسية. اليومي لا يبني شعراً، لا يبني قصيدة إلا بمقدار ما هو عابر، أو زائل، ويستطيع الشعر تهريبه من عبوره وزواله إلى لحظة الوجود. اللغة اليومية، كما عبّرت عن ذلك مراراً، تفسد الشعر. مع ذلك فاللغة المعقّدة ليست بديلاً عن اللغة اليومية، كما أنني لا أرى أن لغتي معقّدة. يمكن أن تكون مركّبة، بمعنى أنها تبحث عن علاقات جديدة بين الكلمة والشيء، أو أنها تكشف عن القرباات الأولى للأشياء، تلك القرباات التي حببتها الوصايا والألواح والشرائع التي وضعت الإنسان والأشياء والعالم في أقفاص جديدة ومنعزلة، وأبعدته عن الإصغاء إلى داخله وجسده حتى صار يُجيد التعبير عن كل شيء إلا عن نفسه. اللغة اليومية لغة مواضعة، لغة ربح، فيما لغة الشعر لغة خسارة، وكلما تعمّق الشعر في اللغة تعمّق في الخسارة. هذا هو المكان الذي أفضله حتى الآن، وهو ليس أرضاً تحط عليها شعريتي، الشعر لا يحطّ في أي مكان، بل هو مغادر دائماً. وهذا مختلف عنهم. وفي الحقيقة اعتبر ملاحظتك إطراء كبيراً. الكثير من شعراء جبلي (ليس الجميع طبعاً) يكتبون النص اليومي، نص التفاصيل، يكتبون بلغة لا تقول غير المقول سابقاً، تؤكّد الأشياء كما هي في الواقع، وفي التاريخ، يكتبون بطريقة شفوية، ما قبل اللغة... فيما أنا أحاول أقلّ فعل ذلك، الآن على الأقل.

مجموعتك الأخيرة «الجاهلي الذي أنا» مزيج من الحسّ الانفعالي العاطفي، ومن طاقة معرفية متسرّبة، بحيث يشعر القارئ بأنه أمام شعرية مضطربة مصعوقة من هذا التدافع المعرفي على حساب الشعري؟

– مع التأكيد على أن المعرفة، هنا، شعرية، فإن ذلك ينسجم مع تطعلاتي إلى النص المثقف، وإلى أن الشعر، وإن كان لغة، فإنه لغة تقول. لا يوجد شعر بلا قول، على أن يكون القول شعرياً حقاً. أما أن تكون الشعرية مصعوقة، فإنه يجب أن تكون كذلك، ما لم يكن الشعر مصعوقاً فإنه لن يؤثر فينا، لن يثيرنا، ويفقد معناه وجوده. أحب أن تكون شعريّتي مصعوقة، لا من تدافع المعرفي على حساب الشعري، بل لأنها يجب أن تكون كذلك، كما ينبغي لها.

أصدر الشاعر والناقد السوري خضر الأغا ثلاثة كتب نقدية أحدثت حراكاً طوال سنتين متتاليتين وخصوصاً كتاب «البياض المهذور» في نقد تجارب شعرية كان لها انتشارها في التسعينيات. في هذا الحوار لا يخفي الأغا مخاوفه من انتشار «الكتابة الشغوية» أو الشعر ما بعد الكتابة، معلناً قدوم نص المثقف الذي قوامه المعرفة والصمت معاً.

في تجربتك ثمة اشتغال في إيقاظ التاريخ أو استنطاقه شعرياً، بحيث نجد أن كل قطعة شعرية هي أصوات مخبوءة تحت جلد الماضي، وكل جملة هي تفصيل مصغرّ لحدث أو واقعة أو خبر لم يُدوّن شعرياً أو سردياً... هل يتحمّل الشعر هذا الفكر وهذا الثقل التاريخي على حساب الواقعي الملحن المعاش؟

– أظن أن العالم، رغم عمره المديد واللا متناهي، لم يزل بحاجة إلى اكتشاف. لم يزل التاريخ بحاجة إلى اكتشاف، وكذلك الذات. ذلك أن المعارف أثناء تشكيلها كمعارف، تخلف فراغات نتيجة قصور لغتها في تلك الأثناء، هذه الفراغات لم تطلّها المعارف، فبقيت مجهولة مرّة، ومسكوتاً عنها مرّة ثانية، وغير مكتوبة مرّة ثالثة. عمل الشعر هو البحث عن (وفي) هذه الفراغات لاستنطاقها وإيقاظها، الشعر لا ينمو وسط المعارف، بل في فراغاتها. أنا أبحث عن هذه الفراغات وفيها لأستنطقها وأوقظها واكتبها. لكن ذلك لا يعني أن الشعر يقدّم تاريخاً أو معرفة، التاريخ الذي يقدّمه الشعر هو تاريخ شعري، والمعرفة التي يقدّمها هي معرفة شعرية، بمعنى أن الباحث في التاريخ، والباحث في المعارف، لا يمكنهما الاستناد إلى ذلك التاريخ وتلك المعرفة كوثائق أو كمعلومات، الشعر لا يقدّم وثائق ولا معلومات، إنه يستكشف. مع هذا فإن حضور التاريخ، شعرياً، لدى ليس بهذا الطغيان الذي تحدّثت عنه. لكن يجب القول إنه، حتى في القصائد القليلة التي ينطبق عليها وصفك لشعري، لم تكن لغتها لغة التاريخ، كما أنها ليست لغة الماضي، وحتى ليست لغة الشعر الدارجة. عندما أحاول العودة إلى التاريخ والماضي وفراغات المعرفة، فإنني أحاول العودة إليها بلغتي التي أحب أن تكون حدائيّة، بمفرداتي التي أحب، أيضاً، أن تكون حدائيّة، وكذلك بأدواتي. بمعنى أنني لا أذهب إلى الماضي ولا إلى التاريخ بل أحضرهما إلّي، وأدرجهما، شعرياً، ضمن فضاء ذي صلة بالحدائيّة وبوضعيات هذا العصر. وبالتجاوز والتخطّي اللذين يطمح إليهما الشعر. بهذا المعنى، ليست المسألة في أن يتحمّل الشعر ذلك أو لا يتحمّله، بل إنه معنيّ بذلك.

سجال

تعقيباً على مقالة شاكر لعبي

إنشاد الشعر بين مطرقة التجويد وسندان الترتيل

خلدون عبد اللطيف

تأسيساً على شرعية قصيدة النثر باعتبارها داخل دائرة الشعر وليست خارجها كما يضرب مناوئوها الأشاوس أطنابهم حول ذلك، فالشعر – بعكس النثر – معروف منذ القدم بكونه يُنشَد (يفتح الشين) ولا يُقرأ، مقروناً بغائية تتوخى تهيج كل مُستقرّ وخلق التأثير اللازم على سماع المتلقي ونفسه. لذا، قال علماء اللغة وفقهاؤها قديماً «النشيد: رُفِعَ الصوت، وكذلك المعرُف يرفع صوته بالتعريف فسُمي مُنشِداً؛ ومن هذا إنشادُ الشعر إنما هو رفع الصوت» (لسان العرب).

وباعتبار الشاعر شاكر لعبيي من المتمرّسين والخاضعين في حقل قصيدة النثر كتابةً وتنظيراً منذ عقود عدة، فهو لا ريب مُدرك لعدم خلو قصيدة النثر من «الموسيقى» التي تُعتبر بدورها ركيزة أولى من ركائز عملية «التطريب»-عدا عن كونها – أي الموسيقى – تُقضي بالضرورة إلى «الغناء»، وهو الأمر الذي حدا بالكثيرين، حذو النُعل بالنُعل، إلى الإقرار بتلازم «الشعر» و«الغناء» أو بانحدارهما من أصل واحد، كما ذهب إلى ذلك مثلاً جرجي زيدان. لكن الموسيقى التي تتولد في قصيدة النثر هي موسيقى متفرّدة وليست تطريبية، إذ أنها نابعة بالدرجة الأولى من ذاتها الداخلية ومُستلة أساساً من النثر لا الوزن. بالتالي، فهي مُقدمة وظيفياً خارج حدود هذه الذات، أو بمعنى آخر لا تتجلى كثيراً على المستوى الخارجي، وتُقلل وفق ذلك من شأن إلقاء قصيدة النثر على العامة من الجمهور أو فوق المنابر، كما هو حال القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة، بينما لها الصُدر دونهما على مستوى القراءة الفردية التأملية والصامته، وهو موضوع أُشبع بحثاً واستقراءً.

لعلّ هذه الإشكالية والهوم الخفية التي استترت خلف مقالة الشاعر شاكر لعبيي المعنونة «إلقاء الشعر في وصفه دليلاً على حداثة ناقصة» والمنشورة في العدد الحادي والثلاثين من جريدة «الغاوري» (1 أيلول 2010)، يحركها هاجس أن الشعر أصبح فنوياً ونخبوياً بعدما آل إلى عزلة وظيفية عن المتلقي، خاصةً مع رواج التسليم بأن قصيدة النثر لا ترتكز في مراحل توصيلها إلى أي نوع من الموسيقى أو الإيقاع المتعارف عليه، عدا عن القطعية التي تولدت بين قصيدة النثر من جهة والإنشاد من جهة أخرى تأسيساً على كونها قصيدة القراءة التأملية لا قصيدة الإلقاء الجماهيري، وهذه الإشكالية تتطلب الخوض عميقاً للبحث عن وسائل وطرق إلقائية تعيد الشعرَ عموماً إلى قواعده الجماهيرية، وتُرسّخ مكانة قصيدة النثر وأحقيّتها في التعاطي الشعري واتساع رقعة مقرونيّتها.

الشاعر

الشعراء آثار المستقبل

لأجل ذلك، يُميّز لعبيي في مقاله بين طريقتَين في الإلقاء: طريقة صادحة مطربة وطريقة رزينة هادئة، ويدلل على ذلك مستعيناً بالنص القرآني وبالفارق بين «التجويد» و«الترتيل» الذي يشبه الفارق بين طريقة الشيخ عبد الباسط عبد الصمد وطريقة الشيخ سعود الشريم. هذا التمهيد يقوده للخلاوص إلى القول «إنّ نصاً نثرياً يمكن أن يُلقى بطريقتَين اثنتين، جُلّ الشعراء العرب يبدون، في ما يتعلق بالإلقاء، وكأنهم من أنصار عبد الباسط عبد الصمد: الصوت العالي المُنغم الشجيّ الذي قد لا يعبر عن طبيعة الاستعارة وجماع إحالات اللغة الجديدة المستخدمة. بعبارة أخرى، إن هذا الإلقاء يصبّ في مجرى معاكس للغة الشعر الحديث وقصيدة النثر المحلية».

العبارة الأخيرة في تقديري خطيرة، ولا يمكن المرور عليها مرور الكرام دون محاجة، ممّا يدفعني إلى التساؤل هنا: كيف لأنصار الإلقاء بالصوت العالي المنغم الشجي أن يعاكسوا لغة الشعر الحديث وقصيدة النثر المُتخمين بالإنهام والاستعارات؟ وهل يمكنُ امتثال أيّ نصّ نثري لهاتَين الطريقتَين من طرق القراءة أو حصره ضمنهما؟

أضف إلى ذلك، يؤيّد لعبيي إلقاء الشعر وفق طريقة الشيخ سعود الشريم إزاء طريقة عبد الباسط عبد الصمد، حيث النصّ النثري مُرتّلاً «لا يستحثّ لدى المستمعين سوى أقصى درجات الخشوع

الروحاني».

ربما كان هذا جواباً مقتضباً عن أولى التساؤلات، لكن هذه المفاضلة بين «تجويد» عبد الصمد و«ترتيل» الشريم تبدو ظالمة للنصّ والمتلقي على حد سواء، لأنها قائمة على أساسها وبالدرجة الأولى على وجود «التثغيم» من عدمه في كلا القراءَتَين وما يستحثّه لدى المستمعين، أي أقصى درجات النشوة عند عبد الصمد في مقابل أقصى درجات الخشوع الروحاني عند الشريم (يُدلّل لعبيي

خلاصة القول، ربما اتّفق مع لعبيي في بعض ما ذهب إليه، لكن بشكل مغاير.

نعم، إن «الترتيل» كما أشار لعبيي نفسه هو «قراءة» النصّ القرآني على مكثّ وتثغيم من غير عجلة، وهذا صحيح بلا ريب، لكنه يطالب أن ينسحبَ هذا النوع من القراءة عند «إلقاء» قصيدة النثر، أي انتقال مقوّمات وشروط الفعل القرآني كما هي جاهزة إلى الفعل الإلقائي، وهو أمرُ أشك في مدى إمكان تطبيقه عند «إلقاء» قصيدة النثر، فالبون شاسعٌ جداً بين «قراءة» النصّ و«إلقائه».

ترجمات

البلجيكية إيفا كوكس:

ساطعة كي أعمي الأعين

حازم كمال الدين

إيفا كوكس شاعرة

بلجيكية فازت عام

2001 بجائزة أفضل

شاعرة في المسابقة

الشعرية الفلامانية الأولى. عام

2004 ظهرت مجموعتها الشعرية

الأولى «قلم صمغ، قلم ماجيك،

قلم شفاء» ورُشّحت لجائزة «C. Buddingh».

تعتمد كوكس

القفزة الثلاثية (من مصطلحات

الرياضة) بين الشعر، النثر المركز

واللعب بالحروف.

تمّت الترجمة بالاتفاق الفاعل مع

الشاعرة. بعض التكوينات اللغوية

تغيّرت في الترجمة، مثالان: عنوان

«جرذ البريد» هو في الأصل

«صديقي الحميم» وكلمة «فئران»

هي في الأصل «مرموط البريد»،

عنوان «المتسلّطة» أصله في

الهولندية «المتطفلة»، وقد غيّرناه

للتدليل على التداخل التعسفي في

شؤون الآخرين. في العموم تعتقد

كوكس أن نصّها قابل للتحويل

أثناء الترجمة كي يصبح مقروءاً

لقارئ في لغة أخرى، وقد اشتركتا

في صناعة التحويلات كلها.

حديقة ماجوريل – مراكش

لا شيء، هكذا يجب أن تكون الحديقة.

بعضاً مني، رهيفة، طرية، النباتات الزيتية

مغيرة هنا، ملمومة على نفسها

من الورد. تدرّجات لونية من العفن. والضخامة.

رأية مهترئة.

لمعان ورق جلدي قويّ.

وفي ساحة الحصى. يتوغّد.

الصّبار المُستثار المنتصب، يتوغّد.

جرذ البريد

صديقي الحبيب...

خرجت في الظهيرة

لتنفيذ بعض المهام

للحصول على طابع بريديّ، يصلح لألوم صورنا

كثيراً ما أبعث رسائل غير ورقية، بيد أني

أحتاج أحياناً إلى التراسق بالوثائق.

هكذا سلّمت نفسي إلى فجوة في جدار

يتجمّد فيها اثنان من فئران موظفي البريد

تحت إضاءة لمبات النيون.

رعدة لحمهما المترهل

خلف حدود شبّاك الخدمة الزجاجي،

الفرع الذي يتناهبها مما تريدِين،

ذهولهما الخفيف مما تطلبِين،

لا يعتبران وجودك أمامهما شيئاً بديهاً أبداً.

تلاحظِين حيرة الأصابع المصفرة من أثر

التدخين

ورؤوس ملوك، زهور بداية العام،

وتصاوير تحاكي الطيور بو أقية مُغرطة،

عشر قصبات هليون غلت حتى جفّ ماؤها

فلم تعد تعرف المرح

الرقصة المسنّنة لجسد طابع البريد.

تتذكّر حكاية الرجل الذي رأى جواداً في شارع

يُضربُ بسياط من جلد العجل،

الرجل الذي فجّر المشهدُ دموعه من الغُدرِ

فعانق الحطام المدمّر للجواد في المكان نفسه.

هكذا أريدك أن تلمس أصابعي

هكذا أريدك أن تضرب رقبة فأر البريد

فيما فمي يلثم هالتيّ عينيّ الكابيتَين

بيد أن شريحة الزجاج السميكة تحول بيننا

وضغطة فمك على ذلك الغشاء، يا صديق،

ستريك فأر البريد

ذلك أن المرء لا يستطيع أن يبتّ مشاعر شفتيّه

من خلال زجاج.

أتسلّم طابعاً بريدياً بهدوء مهذّب

وأحمل فأر البريد مثل جرح في قلبي

لبقية النصف الثاني من مثل هذه الأيام.

رفيقتك القلبية

أنا.

...

تحلم بكرسي،

بحبال حول الكاحلِين،

بماسورة بندقية في العنق.

ورغم ذلك، فهي ليست مُلزمة بشيء.

لا شيء يبتزّها لتحلب الكلمات من أصابعها.

الرسغان مقيدان إلى طنابجر وجردال،

فم على فم، قلب في دُميتَين.

في البعيد ثمة قلم

كشظية في شعلة مصباح الغرفة الأصفر

وبينها وبينه نسج عكبوتيّ من الأصوات

تقحمته ككرة هانجة.

المتسلّطة

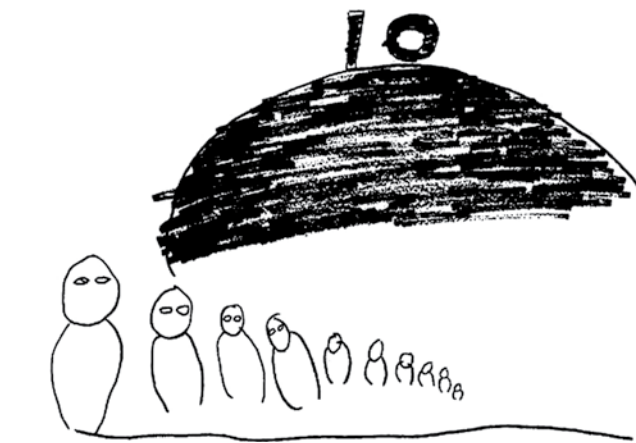
ذات يوم جلستُ إلى الطاولة. كانت راحتها غريبة

وكنّت لا أعرفها من قبل. جلست مثل وقواق

صغير وأزاحنتي بمرفقيها العريضين. تكلم

الآخرين. لم يلفظ أحدُ اسمها، وكنّت أيضاً لا

أعرف اسمها أو كيف ينادونها في بيوت أخرى،



رسمّة لطفل في
الثالثة من العمر.

على طاولات أخرى. أدّناها كانتا مخروطيّتين وورديّتين. أسنانها زجاج رمادي. ألم تنتبه إلى وجودي؟ انكأت عليّ وكأنّي غير موجودة. كتف على حنكي. أكمأُ في صحن طعامي. لم أقل شيئاً. تلك التي بجانبني افتحمت الغرفة ونثرتها كلها بصوت صاحب كتلج مجروش فسُمرتني عميقاً في مقعدي.

تجاعيد الكرز

السيدة التي تعيش في القبو هي من يُسميها المرء تجاعيد الكرز. التي كانت يوماً ما شفتَين للغواية، صارت لإكليل تجاعيد ملّعة بأصباغ فاقعة وسط وجه ممل.

ألم تكن وجنتاهما قاحلتَين، ضيقَتَين كأنهما بديل مستعار عن الأصل، لكنّ كروبتان كوجنتَي عمّتي جوليا المتورّدَتَين، أودّ أن أقارن شفاه السيدة المزومة مع إست، نجمة إست، مزوّقة بأحمر شفاه فاقع، حمراء غامقة، تعاني إمساكاً مرّماً، إمساك الأمانِي التي لم تُقلّ.

مرايا صغيرة ملتصقة بي

مرايا صغيرة ملتصقة بي. أدور وأرقص كبالولة. وبإمكانني أن أكون ساطعة كي أعمي الأعين.

من ينظر إلّي يظن أنه يراني من ينظر إلّي يرى نفسه فيّ. يرى تكشيره الشنيعة المشوّهة.

من يهرب منّي يطرد نفسه

مرايا صغيرة ملتصقة بي. حوافها المسنّنة تجرّ لحمي

أنا: موزاييكة متألّقة بشقوق حمراء مبتلة وقلب من تلج أبيض.

قصيدة

فصدُ قصيدة زرقاء

على جنازة محمود درويش المؤجلة

أُمدج المحسن

محمود درويش،

رسم: عبد الله أحمد.



كما يَوْمِي السَّحَرَةُ.

ويؤثر مفردة اللازورد كثيراً، كأن قصيدتهُ

هي مفردة اللازورد التي كان يؤثّر...

يمشي الهوينى... ويستقطبُ الشجرة.

هنالك... في شهر آذار/ مارس... يُولد، فُعلُ

المُضارع غالٍ عليه، يُولدُ!

ماذا فُعلُ؟

قال شعراً ومات.

أفیطوى كطيّ السجّل، ويطوى كمنديلٍ مَن

لُوَحَّتْ.

كيف ينهارُ هذا الشعاعُ كزهرٍ على نَمَثِ؟/

...هل تموت القوافي إذا غاب أصحابُها كحصانٍ

لماذا؟/

إذا سُكِّتِزَّ على قامَةٍ، هل تموتُ؟/

يا قُرطبـة...

xxx

قصّ:

عُمُرُهُ يشبه عُمُر النبع...

عذبٌ مثل نبع،

غامرٌ كالنبع،

يا هذا... ارتد الموتى جميعاً، لم تمُتْ! /

...شَغَرَتْ عَلَيَّ الدوريّ،

واستدبرَ ما استقبِلَ،

تحت الدُمَيْثِ المُرسَلِ... لم يَعدْ خيطوطاً في

الأصابع

ليذكُرَ، لكن حاولِ الموتَ ولم يستطع،

استخلص ممّا يفعل الماءُ التفاعيلَ، وردَّ البابَ،

(ما قال الملاكانِ؟

وماذا قلتَ؟)

والآن انتبهتِ! / الشهرُ صيفيٌّ.../

أنا قارئُ المجهول... لم أعرفهُ يوماً،

كنتُ أستجلي مؤداهُ على الغاية...

أستطلعهُ شَهْمُ المُغادَةِ، فقد يصدّق ذو البُردِ على

البُردِ،

وقد لا يصدّقُ.../

التاسعُ من آبَ.../ يُدندن...

...ويصُبُّ الماءَ في الركوةِ،

يشوي سَمَكًا،

ويُدندن!

صار منذ انسَحَبَتْ أندلسُ عن قَدَمِيهِ مَلِكًا! /

xxx

...كان إلياذةُ في خُصوصِ التقصّي، وأوديسةُ

لو قضى الأمرُ أمراً،

وفعلُ المُضارعُ غالٍ عليه، وفعلُ السُّيولةِ إذْ

يتشعّبُ،

...لم يتذهّبُ ليغفُوَ، لكن رأى ما أرادَ ولم يَرَا،

شأنُ الحروبِ، وشورك في لغته.

تلوَعُ حتّى تشرعنَ، واسطاعَ مِن طَبَقٍ يتكوّنُ من

خبزِ أمّه

ومن قهوة أن يكونَ ما سيُهيّئُ، لوركا وعكا

هما معنيان صغيران في جيبه مثل فسْتَقْتين!

...سبوقِ فوق البلاطِ من خَزَفِ ألف طنٍّ، تخيلَ

إذا شكّل ذلك!

لم يَنسُعَ في البلاغةِ إلا لأنَّ البلاغةَ مطاطةُ

لشديدِ القوى،

ثم يدخلُ تاريخَهُ بالقَميصِ البسيطِ، وبالنثرِ في

مدرَجِ النحلِ،/

فحوى النوى

دمعة في المناديلِ غائصةٌ، ويدُ في الهوى...

يدُ الشاعرِ المتورّطِ... ماذا ستَنفُغُ لو أنها في

البلاذِ! /

ما هو؟

لا

مَن هو؟

التروبادورُ على مذهب الشيخ لوركا؟! /

xxx

خارجُ النصِّ يذهبُ في نصِّهِ،

هل تخيّرَ موتاً على موتِ حُنْدُجْ؟

يموت امرؤُ القيسِ مِن لسعةٍ... وهو يُلاجِجُ

انفاسَه خلفَ أنقرة،

أولُ الواقفينِ يموتُ على الأناضولِ، ويُكتَبُ فوقِ

الضريحِ بِتُرْكِيَّةٍ رُدِمَتْ:

إنّ هذا ضريحُ امرئِ القيسِ!، ماذا توقُّعُ؟

ماذا تجزَعُ، ماذا تفرِّعُ مِن جَنَّةٍ في حوالى

عسيبٍ؟...

هي التقنيّةُ

وهي الأغنية...

... القوافي مخفيّةٌ في مُلاحقةِ الحبرِ،

والتقنيّةُ/

ضَبَطَ ما يتهلّهلُ!

هذا المُهلّهلُ، واستجمَعَ الحَطَبَ الجَزَلُ،

شدَّ الهوادِجَ، يا حادِييَهِ استريحا استريحا! /

حياتان، داخل نصٍّ وخارج نصٍّ، حياتان بيتان.

في هذه الأرضِ، ما يستحقّ الحيّاتين... كم مرّةُ

لم يكن صادقا؟

كم تنبّيداً تأكلُ من فرطِ ما لُوَحوا بأناجيله،

استبطن الأرضَ وامرأةَ، مثل درَجٍ وفي الدُرَجِ

درَجْ،

تحدى الغلّاةَ بناي من القصبِ المَرِنِ،

استكشَفَ الأرضَ بالنظَرِ النَمَلِ، وأقترَفَ...

احترَفَ البرقَ

حتّى استطاعَ فَعولُنَ فَعولُنَ...!

توغَلُ فاعتيلَ، نَفَذَ فَرَضَ الطلاقِ عن الباذِخِ/

الماسخِ

المالحِ/ الكالجِ...

xxx

لصقَ:

الهنودُ الحمرُ لمّا جفَّتْهُمُ لعنةُ الأبيض، خفُوا

بالظلعائنَ، نحو أعلامِ، أقاموا الأخنيةَ.

صارَ شعبُ كاملٍ في الأوجِ لمّا ركلنهُمُ لعنةُ

الأبيض...

لا تصعدُ سريعاً!

مُرُ كَالضيفِ على ألبائهم، ربّما تطهو لك الهنديّةُ

الحمراءُ،

أصبحَ الآنَ... موسيقى الهنودِ الحُمرِ

بعضُ من مراسيمك... فاحفِرْ وتمايّرْ!

■ مقاطع من قصيدة أطول.

بورتريه

جويس منصور بطلة مصر في

سباق المئة متر والقفز العالي

رولا حسن

«ستجعلنا جويس منصور نُمضي لباليّ بيضاء

في الرطوبة. أه! لا ينبغي تَرْكُها حتى في مستودع

الأموات: بإمكانها إيقاف الجثث».

ألان بوسكي

جويس منصور من وجوه الحركة السورية الأساسية التي تجددت دماؤها بعد الحرب العالمية الثانية ضمن ما اصطلح على تسميته «الركب الثالث» بعد جيل المؤسسين وجيل ما بعد الحربين.

ولدت في الإسكندرية 1928 لأبوين مصريين تعود جذورهما إلى مدينة حلب السورية، أقاما في مانشستر وعادا للاستقرار في مصر فور ولادة جويس.

أقنعت منصور اللغة الإنكليزية بحكم سفرها الدائم إلى إنكلترا، ومع ذلك التحقت بإحدى المدارس الفرنسية في القاهرة باعتبار أن الفرنسية تمثل انعكاسا للرفي الاجتماعي، وقبل أن تكمل العقد الثاني من عمرها كانت بطلة مصر في سباق المئة متر والقفز العالي.

العام 1947 تعرّفت إلى هنري نجار وتزوّجته، لكنها فقدته في السنة نفسها إثر حادث مروّع وعن ذلك قالت: «توفي رجل تحت عجلات طفولتي».

في العام التالي تعرّفت إلى سمير منصور وتزوّجته وجعلها تنقن الفرنسية. في تلك الفترة افتتحت ماريا كناديا صالونها الأدبي في القاهرة محتضنة أعضاء السوريةالمصرية التي كان يُطلق عليها آنذاك «جماعة الفن والحرية» وقد أسسها العام 1938 كل من: جورج حنين، رمسيس يونان وفؤاد كامل. وهناك تعرّفت منصور إلى حنين وبروتون واكتشفت روح الحركة السورية.

عكست منصور في شخصيتها وأدبها واقع الكونزموبوليتية الثقافية في مصر، وخصوصا في الإسكندرية، حيث كانت تعيش جاليات كثيرة برز فيها شعراء عرب كتبوا قصيدة النثر بالفرنسية وغفّلها الزمن الأيديولوجي آنذاك.

أحدث صدور ديوانها الأول «صرخات» أواخر 1953 ضجةً في الصالونات الأدبية في القاهرة والإسكندرية وحديثاً يطعم الضجيحة والصدمة أيضا فكتب عنه جورج حنين مُعجبا في جريدة «البورصة» المصرية: «دون أي أدنى إعداد أدبيّ متأكدة من استخفافها تجاه المعايير الشعرية، أعطت جويس منصور لحدوسها صوتا. نحن هنا في أجواء الكلمة الملحظيّة التي تعتبر امتداداً للجسد دون حلول تمكّنا من المتابعة، لكل عضو من

الجسد لغته ككتفٍ النسج في النبتة كبركة دم».

أما السورياليون في باريس فقد اعتبروها مذ ذاك واحدة منهم إلى حدّ جعل جون – لويس بدوان أبرز مؤرّخي السوريةالية يقول في

كتابه «عشرون سنة عن السوريةالية» إن صدور «صرخات» هو أهم

حدث شعري عام 1954.

أما بروتون فقد علق بالقول إنه أجمل ما قرأ في حياته، وكتب لها:

«أحب سيديتي عبق الأوركيدا السوداء الفوّاحة من قصائدك...».

وقد اعتبرت جويس ذلك بمثابة يد ممدودة لها للاتحاق بالحركة،

ومنذ ذلك الحين أصبحت صديقة بابا السورياليين.

حقّق لها ديوانها الأول رغم توزيعه على نطاق ضيّق بنسخ محدودة صيتاً مدوّيا كما أكد نزوع شعرها السوريالي قبل انتسابها

«إنه ديوان كتب بأكمله في أجواء مصرية دون الاطلاع على بقيّة

تجارب السورياليين في الغرب» كما يؤكّد رشيد وحتى في كتابه

عن منصور «رغباتنا أمس أحلامك غدا» (المغرب، 2005). أما هي فقد أكدت في استجوابات عديدة أن قراءاتها الشعرية تكاد تكون

منعدمة خلال إقامتها في مصر، وبالنسبة إليها «نولد سوريالين

ولا نصير كذلك»، وهذا ما أكّته قصائدها دائما. وتماشيا مع روح

السوريةالية أصدرت جويس ديوانها الثاني «تمرّقات» (1955)

ولاقت أصداء واسعة:

«مكاند يدك العمياء

فوق نهدي المرتعشين

الحركات البطيئة للسانك المشلول

في أدنىّ المجيشّتين للعواطف

كل فتنتي الغارقة في عينيك دونما يؤبؤيهما

الموت في بطنك وهو يلتهم دماغي

كل هذا يجعل مني أنسة غريبة».

مع أزمة قناة السويس غادرت مصر مضطّرة. لكن البلاد بقيت

حاضرة في شعرها كفضاء استعاري وكأسطورة شخصية. ولا يشكل هذا البحث عن الماضي سيرة ذاتية بمعناها التقليدي إذ لا تنتظم هاته السيرة أبداً في شكل أحداث ذات تسلسل خطي ولا حتى في شكل لحظات طبعط طفولتها، بل تتخذ صفة وقائع أنيّة

شديدة الاحتداد والاتصاق بالواقع الراهن حدّ الهوس.

في ربيع 1966 نأت جويس بنفسها نهائيا عن الجماعة السوريةالية بعدما بدأت تدبّ فيها انشقاقات وصراعات هامشية وأوصلتها إلى



لينوغراف للفرنسية

نوايل ماسون

مستوحى من شعر

جويس منصور.

باب مسدود، لكنها بقيت على صلة شخصية بغالبية الأعضاء الذين

رفضوا إعلان جون شوستر وحلّ التنظيم عام 1969.

كتبت جويس قصائدها بالفرنسية والإنكليزية وكان لها ما يزيد عن 14 ديوانا شعريا كان آخرها بعنوان «نقوب سوداء» صدر قبل وفاتها في 27 آب 1986 بعد صراع طويل مع مرض السرطان.

تتميّز قصائد جويس بتحرّرها من جميع القيود على مستوى الشكل والتمثيات (استيهامات، هوس، أحلام، شبق)، وما يزيد قصائدها تحرّراً هو أنها تنفك من أسر العناوين، فهي نادرا ما تعونها ضمن خيار ساد كثيراً لدى السورياليين.

حرّرت منصور قصيدتها من الوقفات التي تفرضها علامات التنقيط فكان ديوانها الأوّلان «صرخات» و«تمرّقات» لا يحويان سوى علامة تنقيط وحيدة هي النقطة التي تختتم بها القصيدة، وحتى هاته النقطة الختامية تختفي أحيانا لتترك الصمت والبياض يوظّر النص.

أما في بقيّة دواوينها بعد 1955 فقد تخلّصت نهائيا من علامات التنقيط لينسب النص دون احتباسات على شاكلة الرغبة واللذة التي لا تحب الحدود والقيود. وهي بذلك تواصل تقليدا ما بداه الشاعر الفرنسي، الذي إليه يُعزى ابتداء لفظة «سوريةالية»، غيوم أبولينير في ديوانه «كحوليات» الذي أصدره 1912.

تبدو قصيدة منصور حسب الناقد الفرنسي بيير نثيل «حواراً داخليا طويلاً يريد إثارة انتباه أحد ما».

«هبي حلقك لليل

أي أفريقي الملامزة للبال

ابصقي أسنانك أزبالك

دوخاتك

في القشدة المخفوقة

للكنيسة».

يعتبر مشروع منصور الشعري اشتغالاً في صلب البرنامج السوريالي الذي اختطه رائده أندريه بروتون لهدم الهوة بين الحياة والقصيدة؛ ذلك البرنامج الذي يجد جوهره في مقولة بروتون التي لا تخلو من نبوءات العرافين: «سنختزل الفن في أبسط تعبيراته، ألا وهو الحب».

ما يلتفت الانتباه في سيرة جويس الشعرية أنها لا تنفّغ عن نفسها أصلها العربي ومنشأها في وسط مصري بلغة يغلب عليها الحسّي، والشهواني الذي ينفذ إلى جوهر كينونتها: «العربي فيّ يرتجف على كل درجة من سلّم لمحي الطبع».

مذكرات

رينالدو أريناس: الحوار ليس ممكناً مع كاسترو أو الإيدز

سحر عبد الله

ولد الروائي الكوبي رينالدو أريناس في هلفوين بكوبا سنة 1943، ومات بمرض الإيدز في نيويورك سنة 1990. في ما يلي نترجم

الجزء الأكبر من مقدمة كتاب مذكراته الشخصية الذي وصفته مجلة «نيويورك ريفيو أوف بوكس» بأنه كتاب «غير عادي في دقته وجلاله، خاصة من منظور المحنة التي بدت كأنها تعصف دائماً بأريناس».

اعتقدتُ أنني ساموت شتاء 1987، في خضمّ نوبات مرعبة من الحمّى دامت أشهراً عدّة. ذهبت، أخيراً، إلى الطبيب وأخبرني أنني مصاب بالإيدز. شعور بالتدهور كل يوم، دفعني إلى شراء بطاقة طائرة من نيويورك إلى ميامي. قرّرت أن أموت قريباً من البحر. ليس تماماً في ميامي، لكن على الشاطئ. على أيّ حال، وبسبب بيروقراطية وحشية فإن كل شيء يأتي متأخراً حتى الموت!

لا أستطيع القول، حقيقة، إنني رغبت في الموت، لكن حين تكون المعاناة هي البديل ويكون الألم بلا أمل، يغدو الموت أفضل بالآلاف المرّات. عدا ذلك، فقد عانيت فور دخولي غرفة العناية في مشفى عام، وغدوتُ مقتنعا على نحو مؤلم، بأن وجودي قد أخفق في إثارة شعور قديم بالتورّط في جريمة. إذ لم يُعرني أحد أدنى اهتمام، فيما استمرّت الألعاب الشهبانية دونما إرباك. لم أعد موجوداً على الإطلاق، لم أعد شاباً بعد الآن. حسناً، بعد كل هذا اعتقدت أن الشيء الأفضل لي هو الموت. اعتبرت دوماً أن من الخسّة أن تنطع في حياتك إن كانت حياتك تعنيد. إن لم تعيش الحياة التي ترغب فليس ثمة مبرر لهذه الحياة.

تحمّلت في كوبا آلاف المصاعب على أمل الهروب دوماً. وأعطاني ذلك القوّة لإمكان حماية مخطوطاتي. أما في هذه اللحظة من حياتي فقد كان مخرجي الوحيد هو الموت. كنت قادراً على تصحيح معظم المخطوطات، سواء تلك المكتوبة بأيدي أصدقاء، أو تلك التي كانت قد نُشرت. وخلال ست سنوات في المنفى كنت قد كتبت ونشرت أعمالاً أخرى. كتاب مقالات عن حقيقة ما يحصل في كوبا، بعنوان «حاجة إلى الحرية». ثم خمس مسرحيات. وقد أنهيت للتوّ رواية «مدينة نيويورك». وبالرغم من بداية شعوري بالمرض فقد بدأت بكتابة «رجل الباب». أسفي الأساسي، على أي حال، كان أن أموت دون إنجاز «بينتاغونيا».

وهي سلسلة من خمس روايات سبق أن نشرت منها «غناء من البئر» و«قصر الظرايين البيضاء» و«وداع للبحر». كنت حزينا لفرق أصدقاء أعزاء لي: لازارو، خورخي ومارغريتا. شعرت بالآلاف لما سيبسبه موتي من ألم لهم، كما

ولأُمّي أيضاً. غير أن الموت كان يطرق بابي والشيء الوحيد الذي كان باستطاعتي فعله هو مواجهته. عندما أدرك صديقي لازارو كم كنت مريضاً طار إلى ميامي وأحضرني، وأنا غائب عن الوعي، إلى مستشفى نيويورك. مثلت إجراءات قبولي في المستشفى محنة حقيقية، كما أخبرني لازارو لاحقاً. لأنني لا أملك ضماناً صحياً. فقد كان جيبني فارغاً إلا من نسخة وصيتي التي أرسلتها للتوّ إلى خورخي ومارغريتا في باريس. كنت أموت فعلياً، لكن المستشفى رفضت قبولي لأنني لم أكن أملك وسيلة للدفع. لحسن الحظ كان هناك طبيب فرنسي مطلع على حالتي من طريق خورخي ومارغريتا، وقد ساعدني على دخول المستشفى. الطبيب الآخر غيلمان، أخبرني أن احتمال نجاتي لا يزيد عن عشرة في المئة. في غرفة الطوارئ حيث جميع المرضى في حالة احتضار، الأنابيب الداخلة والخارجة مني لا تُحصى، أنفي، فمي، وذراعي. بدوت أشبه بمخلوق من كوكب آخر، أكثر من كوني مريضاً. سأعفي القارئ من معرفة التغيرات التي تعرضت لها في المستشفى. الأهم من ذلك أنني استطعت التحاليل على موتي في ذلك الوقت كما أردت. اقترح الطبيب الفرنسي أوليفر أميسين، وهو مؤلف موسيقي ممتاز، أن أكتب كلمات بعض الأغاني كي يلحنها، ورغم كل هذه الأنابيب والمنافذ الميكانيكية تديرت الأمر بأقصى ما أستطيع وتوصلت إلى خريشة أغنيّتين. وبين وقت وآخر كان أوليفر يأتي إلى غرفة العناية الفائقة، حيث كان معظمنا يُحتضَر، فيغني الأغاني التي كتبته كلماتها ولحنها هو، مستخدماً آلة كهربائية لصناعية تحاكي عددًا من الآلات الموسيقية الأخرى، وتنتج مختلف أنواع النوتات. أصوات تلك الآلة مع صوت أوليفر كانت تملأ الغرفة. لم أستطع الكلام، بالطبع، مع وجود أنبوب في فمي يمتدّ إلى رنتي. في الحقيقة كنت لا أزل حيا بسبب تلك الآلة التي كانت تتنفس نيابة عني(…).

كان لازارو يزورني غالبا. وكان دائماً يُحضر معه موسوعة شعرية، ويقرأ لي منها بشكل عشوائي. فلن لم يعجبني الشعر كنت أحرّك أحد الأنابيب الملصقة بجسمي ليستبدله بأشعار أخرى. كان خورخي كاماتشو يتصل بي من باريس كل أسبوع. تمّت ترجمة «رجل الباب» لاحقاً إلى الفرنسية، وكان خورخي يسألني من وقت إلى آخر عن رأيي بكثير من الكلمات. في البداية كنت بالكاد قادراً على خرخرة ردّ. بعدها تحسّنت قليلاً ونقلت إلى غرفة عناية خاصة. ورغم أني لم أكن قادراً على الحركة بعد، كنت محظوظاً لتخصيصي بغرفة، حظيت فيها بقليل من السكينة. بعد ليليان حسون الممتازة للنسخة الفرنسية «لا لوما ديل أنجل»،

والتي كتبُتها كمحاكاة تهكّمية، إنما مليئة بالحب لرواية «سيسيليا فالديس» لسيريلو فيلغارديس من أدباء كوبا الكلاسيكيين. لم يخف تعبي الجسدي، بل تطوّر دونما شفقة. أصيبت مرّة أخرى بالتهاب رتّة يدعى «بي سي بي» وكانت فرصة نجاتي هذه المرّة ضئيلة بسبب ضعف جسمي. تغلبت على ذات الربة، لكنني تعرّضت في المستشفى لأمراض أخرى مرعبة: سرطان، التهاب أوردّة، وأخيراً شيء فظيع يُسمّى: خثرة دماغية مسمّمة. كان هرمان الطبيب المعالج الذي يتابع حالتي مصدوماً بشدّة، وقد حاولت أن أهدّئه كثيراً. نجوت، مجدّداً، من أسوأ الهجمات. كان عليّ فعلاً إنهاء «بينتاغونيا» خلال وجودي في المشفى، فبدأت العمل على الجزء الرابع منها، رواية أخرى من السلسلة، «لون الصيف». لا زالت بعض الأنابيب مزروعة في يدي، ما جعل الكتابة صعبة نوعاً ما، لكنني كنت مُلزماً بالاستمرار.

(…) زارتنني أُمّي خلال ذلك الوقت، مستفيدة من أحد التصريحات التي منحها كاسترو بمكر للمسنّين كي يحصل على الدولارات الأميركية. لم يكن لديّ خيار آخر غير الطيران إلى ميامي. لم تلاحظ أُمّي أنني كنت أحتضّر، رافقتها في مشاورير تسوّقها، لم أخبرها عن مرضي، لم أخبرها بعد، حتى وأنا أكتب هذه المذكرات في منتصف 1990. التقطتُ التهاب الرتّة مجدّداً في ميامي، وعدت مباشرة إلى المستشفى في نيويورك. بعد خروجي من المستشفى قرّرت الذهاب إلى إسبانيا، إلى منزل خورخي ومارغريتا الريفي، حيث بإمكانني تنفّس القليل من الهواء النقي.

كان ذلك في خريف 1988، وبينما كنّا في منتجع خورخي وهو بيت ريفي يُدعى «لوس باخاريس»، لمعت الفكرة لنا بتحرير رسالة

مفتوحة إلى فيديل كاسترو نطالبه فيها بإجراء استفتاء عام على غرار ما فعل بينوشيه في التشيلي. سألني خورخي إعداد مسودة الرسالة، ثم عملنا عليها معا ووقعناها. ثم عزمنا على إرسالها بتوقيعيّنا فقط إن لم نستطع الحصول على توقيّع إضافية. ما حصل بالفعل أن آلاف التواقيع تدفّقت ومن بينها تواقيع كتّاب حازنين على «جائزة نوبل». عملنا بشكل مسعور في البيت دون كهرباء وماء. نُشرت الصحف الرسالة، وكان لها وقع صدمة كبيرة على كاسترو. أظهرت الرسالة أن دكتاتورية كاسترو أسوأ من بينوشيه، وأن من المستحيل أن يسمح باستفتاء عام. على الكثيرين ممّن يعتقدون، بسذاجة، أن الحوار ممكن مع كاسترو، أن يتذكروا ردّ فعله بخصوص الرسالة: اعتبر كل الموقعين عليها عملاء لدوكالة الاستخبارات الأميركية». من الواضح أن الشيء الوحيد الذي كان يضمن لكاسترو بقاءه في السلطة هو فتح حوار مع الجالية الكوبية المهاجرة في الولايات المتحدة. ومن غير المعقول أن كثيراً من المنفيين وممن يعتبرون أنفسهم مفكرين، كانوا على استعداد لفتح حوار مع كاسترو. إن وجهة نظر كهذه تتجاهل شخصية كاسترو وطموحه(…).

كل البوّاقين الحاليين بلقطة تلفزيونية لهم وهم يصافحون كاسترو، والمرتبطين به، بالتالي، سياسيا، سيكون عليهم تصوّر حبل المشنقة الذي سيندلون منه في الحقيقة المركزية بها،فانا، لأن الشعب الكوبي، كونه شهباً، سيعلقهم يوماً ما عندما تحين لحظة الحقيقة. العزاء الوحيد الذي تبقى لهذا الشعب هو أن يتفادي حتمّات الدم. ولعل من الواجب أن يغزو أداء القضاء هنا درساً للمستقبل، في بلد مثل كوبا أفرز عدداً هائلاً من الأوغاد،

صيحة علي عبد العال

السياسية أو حتى اللغات أو التربية. لا يعرف من هو الجواهري أو السيّاب. وبالطبع حالما حلّ الخراب في مفصلي السياسة والاحتماع، لاج في الثقافة خراب أكبر، انسحب أحياناً على الذوق العام والخلق الذي نرى أمثولاته حيّة أحياناً.

لا ننس أن ما أعقب العام 2003، كان كمكلاً بشكل أو بآخر لذاك التشوّه القديم، حيث الكيانات الجديدة غير المتجانسة والنظرة المشكّكة للثقافة والفن، واستمرار اندحار القيم المدنيّة، والكتاب، حامل الأفكار ومسوّقها، بلا جليس هذه المرّة، بحيث أخذت الخشبة تتجسّد من أن تتحقّق نبوءة قديمة لنيتشه مفادها: «قرن آخر من القراء» ويتغنّى الفكر ذاته».

لذا يكون طبيعياً جداً ألا تحظى دعوة رواني عراقي، أجبرته وحادية نظام صدام على ترك العراق، بأيّ استجابة، فالكاتب علي عبد العال صاحب تسعة أعمال أدبية، بين قصة ورواية، طبعط جميعها خارج العراق، لبنان وسوريا والسويد، رأى أن من الواجب إعادة طبع الإنتاج العراقي المنشور خارج البلاد، لدى مؤسساتنا الحكوميّة المعنية بالنشر، والأمّر في حقيقته بعيد المنال، إن لم يكن غير قابل للتحقّق أصلاً، في ظل غياب استراتيجية واضحة لصناعة ثقافية واعدة، فما نراه من وزارة الثقافة، أغلب الأحيان، لم يتجاوز كونه إضافة إلى كمّ من الأنشطة التقليدية. وهنا يؤسّم الحديث عن إعادة طبع الإنتاج العراقي التي أضمحلال أوصال ومغفلة، فسوق الكتاب يعيش ورطته هذه الأيام مع الدلائل التي تشير إلى اضمحلال أوصال كبيرة من جسد الطيقة الوسطى في العراق، التي ارتبطت بحبّ القراءة ضمن الأنساق العائلية التي وُجدت فيها. ناهيك بعشرات الكتب والمؤلّفات العراقية التي تصدر سنوياً، وتجد الطريق وعراً أمام تسويقها ووصولها إلى المتلقّي العراقيّ، لأسباب تتعلّق بدور النشر نفسها وما تفكر فيه من عوائد مالية، أو بنهج بال في توزيعها.

كل ذلك يدعونا إلى إخراج فعل القراءة من إطاره النخبوي، مرجّحين رأينا بأن بغداد لا تقرأ.

حسام السراي

التي كتبُتها كمحاكاة تهكّمية، إنما مليئة بالحب لرواية «سيسيليا

والتي كتبُتها كمحاكاة تهكّمية، إنما مليئة بالحب لرواية «سيسيليا فالديس» لسيريلو فيلغارديس من أدباء كوبا الكلاسيكيين. لم يخف تعبي الجسدي، بل تطوّر دونما شفقة. أصيبت مرّة أخرى بالتهاب رتّة يدعى «بي سي بي» وكانت فرصة نجاتي هذه المرّة ضئيلة بسبب ضعف جسمي. تغلبت على ذات الربة، لكنني تعرّضت في المستشفى لأمراض أخرى مرعبة: سرطان، التهاب أوردّة، وأخيراً شيء فظيع يُسمّى: خثرة دماغية مسمّمة. كان هرمان الطبيب المعالج الذي يتابع حالتي مصدوماً بشدّة، وقد حاولت أن أهدّئه كثيراً. نجوت، مجدّداً، من أسوأ الهجمات. كان عليّ فعلاً إنهاء «بينتاغونيا» خلال وجودي في المشفى، فبدأت العمل على الجزء الرابع منها، رواية أخرى من السلسلة، «لون الصيف». لا زالت بعض الأنابيب مزروعة في يدي، ما جعل الكتابة صعبة نوعاً ما، لكنني كنت مُلزماً بالاستمرار.

(…) زارتنني أُمّي خلال ذلك الوقت، مستفيدة من أحد التصريحات التي منحها كاسترو بمكر للمسنّين كي يحصل على الدولارات الأميركية. لم يكن لديّ خيار آخر غير الطيران إلى ميامي. لم تلاحظ أُمّي أنني كنت أحتضّر، رافقتها في مشاورير تسوّقها، لم أخبرها عن مرضي، لم أخبرها بعد، حتى وأنا أكتب هذه المذكرات في منتصف 1990. التقطتُ التهاب الرتّة مجدّداً في ميامي، وعدت مباشرة إلى المستشفى في نيويورك. بعد خروجي من المستشفى قرّرت الذهاب إلى إسبانيا، إلى منزل خورخي ومارغريتا الريفي، حيث بإمكانني تنفّس القليل من الهواء النقي.

كان ذلك في خريف 1988، وبينما كنّا في منتجع خورخي وهو بيت ريفي يُدعى «لوس باخاريس»، لمعت الفكرة لنا بتحرير رسالة مفتوحة إلى فيديل كاسترو نطالبه فيها بإجراء استفتاء عام على غرار ما فعل بينوشيه في التشيلي. سألني خورخي إعداد مسودة الرسالة، ثم عملنا عليها معا ووقعناها. ثم عزمنا على إرسالها بتوقيعيّنا فقط إن لم نستطع الحصول على توقيّع إضافية. ما حصل بالفعل أن الاف التواقيع تدفّقت ومن بينها تواقيع كتّاب حازنين على «جائزة نوبل». عملنا بشكل مسعور في البيت دون كهرباء وماء. نُشرت الصحف الرسالة، وكان لها وقع صدمة كبيرة على كاسترو. أظهرت الرسالة أن دكتاتورية كاسترو أسوأ من بينوشيه، وأن من المستحيل أن يسمح باستفتاء عام. على الكثيرين ممّن يعتقدون، بسذاجة، أن الحوار ممكن مع كاسترو، أن يتذكروا ردّ فعله بخصوص الرسالة: اعتبر كل الموقعين عليها عملاء لدوكالة الاستخبارات الأميركية». من الواضح أن الشيء الوحيد الذي كان يضمن لكاسترو بقاءه في السلطة هو فتح حوار مع الجالية الكوبية المهاجرة في الولايات المتحدة. ومن غير المعقول أن كثيراً من المنفيين وممن يعتبرون أنفسهم مفكرين، كانوا على استعداد لفتح حوار مع كاسترو. إن وجهة نظر كهذه تتجاهل شخصية كاسترو وطموحه(…).

التي كتبُتها كمحاكاة تهكّمية، إنما مليئة بالحب لرواية «سيسيليا

المجرمين، الديماغوجيين والجبناء، على نحو لا يتناسب مطلقاً مع تعداد السكّان.

(…) أرى الآن أنني اقترب من نهاية هذه المقدّمة. تلك هي، أيضاً،

نهايتي تقريباً. لم أقل الكثير عن الإيدز، لا أستطيع. لا أعرف ما

هو. لا يعرف أحد حقيقةه، تحدّث مع كثير من الأطباء وهو يبدو

كمتهامة لمعظمهم. الأمراض المرتبطة به قابلة للعلاج، لكن هو ذاته

يبدو حالة غامضة. يمكنني أن أصادق على أنه مرض مختلف

عن كل الأمراض الأخرى. الأمراض ظاهرة طبيعية، وكل شيء

طبيعي يكون غير كامل وتمكّن مقاومته وتجاوزه. الإيدز مرض

كامل ويبدو غريباً عن الطبيعة البشرية، إن لديه الفعالية ليدمرّ

الحياة بأكثر الأشكال وحشية ونظامية. لم يُصَبّ النوع البشري

ببلاء مفعج مثله. ثمة كمال شيطاني يجعل المرء يفكر أحياناً بأن

للإنسان يدا في خلقه. (….) بالرغم من كل معاناتي أنا ممتن لأنني

عشتُ كي أشهد انهيار أكثر الدول فساداً، دولة الإمبراطورية

السنالينية. أنا ممتن، من جهة أخرى، لأنني سأعادر العالم متجنباً

مشاق احتمال إهانات الشيوخوخة.

بعد عودتي من المستشفى إلى البيت، اقتربْتُ من لوحة على حائط

الغرفة ليفيرجيليو باينيرا (مات سنة 1979) وتحدّثت إليه هكذا:

استمع إلى ما أريد قوله، أريد ثلاث سنوات أخرى لإنجاز عملي،

ثلاث سنوات كي انتقم من معظم الجنس البشري. أحسب أن

وجه فيرجيليو امتنع غيظاً لمثل هذا الطلب الأثم. إنها تقريباً ثلاث

سنوات مرّت منذ لحظة طلبي اليائس ذاك. نهايتي قريبة. أتوقّع أن

أحافظ على هدوئي وتماسكي حتى النهاية.

شكراً، فيرجيليو. نيويورك، آب 1990.



تكتبها
زينب عسّاف

رسائل إيّا



1
الأطفال الذين لم تُنجبهم

في ذلك البيت الصغير...

وقفوا على العتبة يحدّقون بها

وجوههم مثيرة للشفقة

ثيابهم من مستقيل رث

لكنها لم تستطع انتشالهم

صمتك الممض كان قفلاً.

ليس في الأمر اختلاط جينات

ولا دخان سيجارة خلف باب مغلق

لكنها نظرتك... نظرتك ذات الأمل الحامض

إذ تكوي أفكارها الخفيضة.

رقصت أنت وطارت هي كخرقة مبلّلة بالحبيرة

لم تسمع لها أن تنسدل مع الليل

لم تأذن لها أن توقف صبحك ورائحة الخبز.

هي، لم تفهم كيف احتجزت الوقت

فكل ما انتظرت،

أن تباعد شفتيك... قليلاً.

2

يا حزني عليك!

شعرك غجر الكلام المرتحل

اطرقني الباب على الوقت

انزلقي نحو الصبح

ثم أنهضي الليل

دوري دوري...

بالرنين والأصابع المصبوغة

بكلامهم المسبل عند التواء الخصر

دوري دوري...

كاعصار يشرب الزمن

ولا حظي يا ابنة الفتنة والكابة

كيف تيبس الأحضان

حين تمتدّ النظرة.

طويلاً تمتدّ

طويلاً، عبر السنين والأودية.

دوري دوري...

اغزلي ما علق بك من أجنحة

مسدي الجرح القاطع كفوس السيف.

خلف الزجاج ثمة أيام لجوجة

فانفضي الكتب والأسطوانات وصوت لوركاء

نمل الأحلام يدوخ ويسقط

وأنت تدوخين ولا تسقطين

لأنك لا تعرفين السقوط

يا حزني عليك

يا ابنتي اللقيطة

تلمين أن الحديث عن الحزن حزن أيضاً

لذا دوري وأفرحي كأرجوحة العيد

وإن لم تستطعي الفرح

فادعيه.

3

(كم أمطرت السماء عندما ...)

من المعصم

كانت يدها

مغلولة إلى فراغٍ نظرته

لم تكن تلويحة كفها المقرودة

على ارتجاف وداع

غيش راح يتكتّف خلفهما

مطرٌ هطل على الوجوه المرسومة بقلم الفحم

حُل أسود كثير

والسواقي الراكضة ابتلعت صوتيّهما.

لا، لا تستدر الآن،

الماء كثير

لا تستدر الآن نحو البياض البلا قلب.

4

بصمت

بصمت

نقطة

إثر

نقطة

كانت

حياتها

تنزّ

ترشح

تتسرّب...

5

واصل...

كما لم

ويصبح للكلام محطة

كما لم

ملايين من الأفعال

واصل...

غداً،

تفتّح أقفاصها

تجدها مئة

إلى الموت اذهب

وقل: يا موت

غدا قل: جاءتني الوردة

وفي يدي

لم تخلع شوكتها

وفي يدي

لونها

وفي يدي

فراغ

في يدي

...



شهرية، شعرية، تأسّست العام 2008، تصدر لدى «مؤسسة الغاؤون الثقافية»، وهي المؤسسة الأمّ لـ: مجلة «نقد»، دار الغاؤون للنشر والتوزيع، جمعية الغاؤون للترويج للادب العربي في العالم

رئيسا التحرير

زينب عسّاف . ماهر شرف الدين

الرسوم والكاريكاتور

سحر برهان

الإخراج الفنّي

مايا سالم

المدير المسؤول: زينب عسّاف
العلاقات العامة: كارمن شمعون
الإدارة المالية: جوليا سابا
أرشيف رسوم «الغاؤون»: عبد الله أحمد . أسامة بعلبكي

لغو الغاؤون

تقدمة من الفنان إميل منعم

مكتب التحرير

الولايات المتحدة الأميركية .
ميشيغين . ملفنديل . هينا ستريت
17953 . ت: 0013139089626
Hanna st 17953 U.S.A
Melvindale MI 48122

مكتب الإدارة

لبنان . بيروت . ص. ب: 5626
الحميرا 113 . ت: 0096171573886

المراسلات

info@alghawoon.com

موقع «الغاؤون» على الشبكة

www.alghawoon.com

الاشتراك السنوي

لبنان: 20 دولاراً، الدول العربية: 50 دولاراً.
أوروبا وأميركا: 70 دولاراً.

داعمون

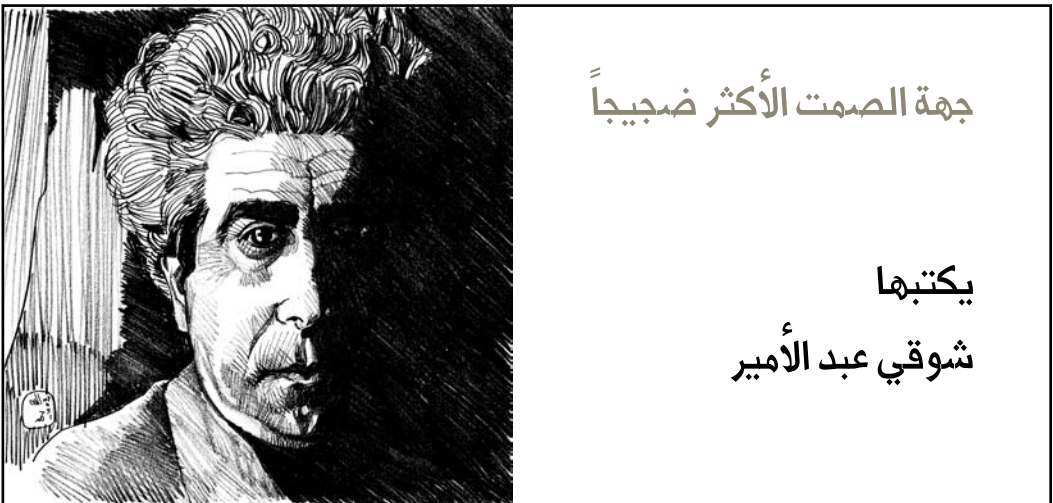
سليم الصحناني

فادي خياط . حامد العجلان
نديم ضومط . عمون جابر

فارس عدنان . أحمد نعمة
(إضافة إلى أفراد داعمين

فضّلوا عدم ذكر أسمائهم)

■ لمعاضدة «الغاؤون» اتصل
على 009613835106. علماً بأن
الحّد الأدنى للتبجّر 200 دولار.



جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

يكتبها

شوقي عبد الأمير

الوجه الخامس لمسلة الأنا



هذه القصيدة من
ديوان يصدر قريباً
لدى «دار الغاؤون»،

كان من المفترض صدوره لدى

«الهيئة العامة للكتاب» في

القاهرة، لكني بعدما انتظرت

طويلاً فوجئتُ، ومن أعلى

المستويات، بالاعتذار عن

إصداره، والسبب حسبما قيل

لي إن طباعي «الهيئة العامة

للكتاب» رفضوا طباعة أغلب

النصوص فيه لأسباب...

كنتُ هنا

على يردية من كتاب الموتى الفرعوني

أكتب:

«يا ينبوع الأبد،

هذا أنا».

كنتُ هنا

في معبدٍ مفقوس، بين البجعات البيض

على

المذبح أضربُ جناحاً في موجة

متحجرة

وانتدّم الموكبَ عارياً عن يدي.

كان المصريون القدماء

يحفرون السماءَ قِمماً لأجداثهم،

يحشّونها بالمساحيق والصلوات

لاستئصال شهيدتها إلى الدود

والفونة.

كنتُ هنا

مع رمسيس الثاني

عندما كان يبحث عن هيكل يرفعه

فوق قبره،

ولم يجد إلا لخمصَ قدميه

وياقوتة عينيه.

كان أبو الهول

يضع كمّادات من الريح المالح

فوق شفتيّ الدلتا

ليوقظها.

كنتُ هنا

أدهنُ بالنورة فجراً عربياً

ناقعاً كالإسفنج

عندما وضعَ موسى عصاً

في البحر الأحمر

كمن يضعُ ريشةً في دواة

ويرسم بالأحمر ملامحَ الخليفة

قبل أن يستجوبه الله

ويخرُ صريعاً.

كنتُ هنا

في برميل دبوجين الإغريقي، أصبحُ

بالإسكندر: «أزح وجهك عن شمسي».

كان هيراقليطس

يتمدّد فوق سفح هيلينيّ

ليقيسَ الشمسَ بحافرٍ قدمه.

«والصاعقة

تُمسك بدفة الكوكب الإنساني».

كانت جيوش الإسكندر

تمرُّ تحت أقدام خوفو.

كنتُ هنا

على طرفي سرير الجزيرة العربية

عندما عانتُ بلقيسَ سليمان

وكليوباترا القيصرَ

أشهدُ كيف تُقتض بكارّة أرض

وكيف تستوي على العرشِ

ساقاً.

كنتُ هنا

في بيت بالفسطاط،

أستيقظ لأول مرّة

على صوتٍ ممّذنة تُعلن الفجرَ

لأهالي بخارى والأندلس.

كنتُ هنا

في خان الخليلي

عندما أنزل رأس الحسين

من الرمح

كعراقٍ

يُنزل

من سنان التاريخ.

كنتُ هنا

أتأملُ دماً يقطرُ فوق النيل

عندما كان الحلاج على صليبه

فوق دجلة.

وكان النفري

يسأل مولاً الوقفة

التي لم يكتبها:

وقفة الجثة.

كنتُ هنا

عندما في إحدى المجاعات

رايتُ النيلَ ميكلاً عظيماً

معلقاً في الساحات والأطفال

شرائح في أطباق زوجة الحاكم.

كانت جموع غفيرة

من موتى مصر

تأخذُ الفقراء

رهائن إلى مقابرها

وتحتمي بمبذنة المسجد الشافعي.

كنتُ هنا

عندما قرّر الحاكم بأمر الله

لأول مرّة

أن يضحي القاهرةً بالشموع

وكانَ الفقراءُ

يُطفنون هذه الأصابعَ التي تحاولُ

أن تمرّق

ليلَ الله.

كنتُ هنا

عندما دخل نابليون أرضَ مصر

ولم يخرُجْ.

أفك مع شامبليون

رموزَ الهيروغليفية

وأرى كيف تنقلُ النصبُ والمسلاّت

والأروقة

كالسلاحف من حوض نيلِ جفّ.

كنتُ هنا

أتجوّل بين المتوسط والبحر الأحمر

عندما فتّح المصريون الشريانَ

الترابيّ

مُخترمينَ ثقبِ الإبرة

التي بها أعيدتْ

خياطة جلياب العالم.

وكان لورانس

يُخطط لتحرير الجزيرة العربية

من خزنة السلطان العثماني

في إسطنبول.

كنتُ هنا

عندما كان النيلُ

مملوءاً بالزنبق

محرراً للموت العربي

كان نخاسون وغرباء

يبيعون المخدرات والعبيد والجريمة

في أسواق السلطة العربية.

كنتُ هنا

عندما كان ديكُ أحمد شوقي

ينقرُ خدقات أبي الهول

ليصبحَ في فجر العصور الأولى،

وأمّ كلثوم

تجرّحُ بالصوت الذي يرى،

حنجرة اللغة العربية.

كنتُ هنا

عندما كان جمال عبد الناصر

يُخاطب خيامَ القبائل العربية

من علي أهرام خوفو

أو فوق ظهور الدبابات السوفياتية

وهو يقرأ

مُعلّقة القومية

التي كتبتُ على جلود

مجلة «واوان»

نقدية رصدية يحررها: الضاحك بسبب

بول عاتب

في لهجة عتب واضحة، ضمن مقال هاجم فيه المدير السابق للأمن العام جميل السيد (المستقبل - 25 أيلول 2010)، استذكر بول شاوول دفاعه المستميت عن أنسي الحاج حين استدعى جميل السيد صاحب «لن» إلى مكتبه «وأسمعه عبارات نابية»... مذكراً أنسي الحاج بذلك «في وقت لم يكن يجرؤ على التعرض لمقام السيد إلا قلة قليلة من أهل الثقافة»، خاتماً بمرارة: «نتمنى أن يتذكر»!

ولا نذيع سراً إذا قلنا إن شاوول الذي كان أكثر المدافعين عن تجربة الحاج، بل وأول من تناول ديوان «لن» في دراسة نقدية موسعة، عبر عن خيبته مرات عديدة أمام الأصدقاء من «طعنات الغدر» التي تلقاها من أنسي الذي - مقابل بعض المصالح الشخصية - شارك في «مؤامرات صغيرة» هدفها النيل من تجربة بول شاوول وشخصه أيضاً.

عماش لا الجواهري

في محاضرة بعنوان «الكرد وكردستان في الشعر العربي» أقيمت في أربيل، ارتكب المحاضر حيدر الحيدر خطأ عجباً يجعلنا نطرح علامات استفهام عن بقية المعلومات الواردة في محاضراته المذكورة، حيث نسب إلى محمد مهدي الجواهري بيتاً شهيراً وسيء الصيت لشاعر «البعث» صالح مهدي عماش: «بعث تشيده الجمجم والدُم/ تنهدم الدنيا ولا ينهدم» مستبدلاً كلمة «بعث» بكلمة «شعب»!

شروط النشر في «الموقف الأدبي»

على صفحتها الأولى - إلى اليوم - تنشر مجلة «الموقف الأدبي» (شهرية تصدر لدى «اتحاد الكتاب العرب» في دمشق) شرطاً غريباً عجيباً لاستقبال المواد، هو الآتي:

«ترسل الموضوعات مطبوعة أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة، ولا تقبل إلا النسخة الأصلية»!!

طبعاً هذا الشرط الذي يرفض خيار إرسال المادة بواسطة الإيميل، يؤكد على تخلف وبدائية ليس محرري المجلة فحسب، بل جميع القائمين على شؤون «اتحاد الكتاب» هذا!!

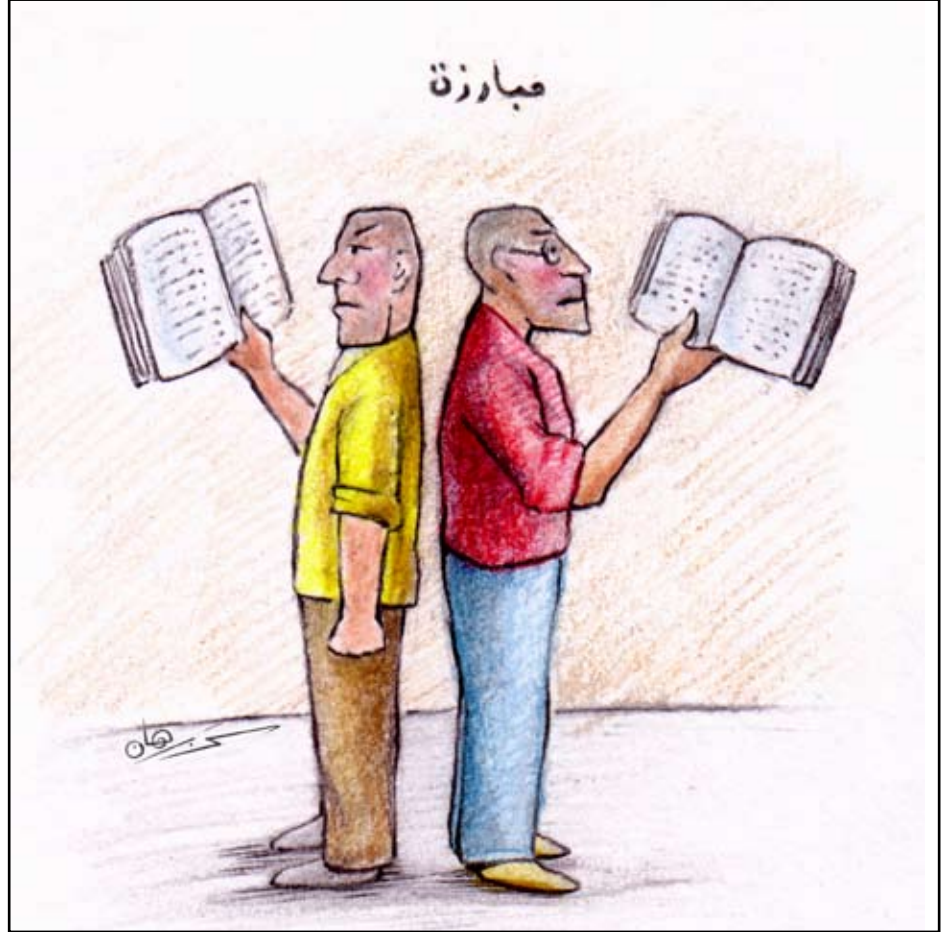
عقدة النقص الأدبية

عنونت إحدى المجلات العراقية غلاف عددها الأخير بالنذب والصراخ والقلق من تغييرات (ديكور) ستحصل في منزل الروائي الإنكليزي آرثر كونان دويل، دون أن تكتب كلمة واحدة عن منزل جبرا إبراهيم جبرا في حي المنصور ببغداد، الذي دُمّر عن بكرة أبيه بما فيه من روائع فنية ومقتنيات نادرة، إضافة إلى رمزيته كبيت لأحد الأدباء العرب البارزين الذين ساهموا في صنع الحداثة الأدبية.

... كالهات من أبيه

بعدما اتهم الكاتب المغربي محمد بنعيز (القدس العربي، 23 أيلول 2010) أحمد الطاهري الإدريسي كاتب برنامج «ياك حنا جبران» بالسطو على رواية «يحدث الآن في مصر» ليوسف القعيد، رد أحد النقاد المغاربة قائلاً إن فكرة رواية القعيد نفسها مسروقة من فيلم إسباني عنوانه «مرحباً سيدي المارشال»... ما اضطر القعيد إلى الرد بالنفي (جريدة «الرأي» الكويتية، 28 أيلول 2010) لكن مع التذكير (بما يشبه الاعتراف) بأن مسرحية غوغول «زيارة المفتش العام» «سبقتنا جميعاً»!

مبارزة



بطولات «الأداب» الهومية

قالت مديرة «دار الآداب» رنا إدريس إن الدار «أتخذت، سابقاً، قراراً بمقاطعة «معرض عمان للكتاب» بسبب سطوة الرقيب» (الأخبار، 28 أيلول 2010). وهنا نسأل الزميلة إدريس: وماذا عن معارض الخليج؟ لم تتخذ مثل هذا القرار إزاء «معرض الرياض» مثلاً، والذي تستبسل للمشاركة فيه كل عام رغم تمتعه بمنسوب مخيف من «سطوة الرقيب»، بل وتوجيه الإهانة للدار نفسها، وهو ما كتبه أخوها سماح إدريس (الأخبار، 31 آذار 2009)، حتى أنه، كما قال، فكر في الانسحاب «ثم أقنعنا أنفسنا بأننا نحمل رسالة قومية (...) لذا فإن علينا أن نمُر ولو جزءاً من كتبنا وأهدافنا»! إلى أن يعود ويعترف: «وهو ما لا طاقة لنا عليه لأنه يعني خسارة آلاف الدولارات»! نحن نسأل: لم لا نسمع عن هذه «المواقف» إلا حين يتعلق الأمر بالمعارض الفقيرة مادياً؟ ولم يحل مكانها الانبطاح و«الرسالة القومية» في المعارض المربحة؟!

مهزلة سلماوي

يبدو أن لا أحد بعد اليوم يستطيع مجازاة محمد سلماوي، أمين عام «اتحاد الكتاب العرب»، في هزلياته وسمسراته الرخيصة، حيث أصدر بياناً مُخزياً يؤيد فيه بل ويمتدح قرار الكويت بمنع الكثير من الكتب ما دام هذا القرار «ليس موجهاً بشكل خاص ضد مصر وكتّابها، وإنما هو قرار ثقافي عام، علمنا أنه ينطبق على كتب أخرى غير مصرية وغير عربية» (القبس 27 أيلول 2010)!! وجاء بيان سلماوي تحية لبيان آخر مُخز طبعاً - وصفه سلماوي بـ «المشرف» (حرفياً!) - أصدرته «رابطة الأدباء في الكويت» يقلل من شأن قرار المنع لأن «الكتاب الذين منعت كتبهم هذه لهم كتب كثيرة مسموح بعرضها في المعرض»!!

نقائض «فيس بهوكية»

«النقائض»، لكن بطبعاتها القديمة وبلا أي أثر للتجديد سوى تغيير الأسماء، عادت إلى الساحة الشعرية الجزائرية من خلال موقع «فيس بوك»، حيث يخوض كل من الشعراء: رايح ظريف، بوزيد حرز الله، الزبير دردوخ، عبد العالي مزغيش، معارك هجائية امتدت لتطاول شعراء آخرين مثل: عبد الله الهامل وعادل صياد (الذي أعلن ميته الشعرية ودفن دواوينه منذ أشهر)، كما ذكرت صحيفة «الشرق الأوسط» (26 أيلول 2010)، إضافة إلى رئيس «اتحاد الكتاب الجزائريين» الحالي يوسف شقرة الذي هجاه بوزيد حرز الله بقصيدة تقتطف منها: «أتاني في منامي ما أتاني/ فهاجت رغبتي ونوى لساني/ (...) بأن الإتحاد تملكته/ أصابع ليس تشبهها اليدان/ لتصمت عن رزاياهم قليلاً/ فهم في كل حين في امتهان/ ففي الدنيا، العجائب هن سبع/ وصرن بحسه الأعمى ثمان».